sistemamusica

Città di Torino · Teatro Regio Torino · Unione Musicale · Rai Orchestra Sinfonica Nazionale · settembre musica · Conservatorio Giuseppe Verdi Torino · Associazione Lingotto Musica

Torino 2001 2002 /4

Poste italiane - Spedizione in A. P.
Art. 2 comma 20/c - legge 662/96
D.C. – D.C.I. Torino
Anno III n. 10/2001 – dicembre 2001
Stagione 2001-2002 n. 4
Sistema Musica
via San Francesco da Paola, 3 - Torino
Taxe percue - Tariffa riscossa
C.R.P. Torino C.M.P. Nord

gli appuntamenti di dicembre

Al **Regio** il Corpo di Ballo del **Teatro Bol'šoj**

La buona novella di Fabrizio De André all'**Unione Musicale**

www.sistemamusica.it

sistemamusica

Direttore responsabile
Alberto Papuzzi

Redazione
Cecilia Fonsatti
(responsabile)

Filippo Fonsatti
Savina Neirotti
Gianni Nuti

Sede
Unione Musicale onlus
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54 45 23 / 56 69 811
fax 011 53 35 44
e-mail: redazione@
unionemusicale.it

Redazione Web
Vincenzo Mania
www.sistemamusica.it
e-mail: sistema.musica@
comune.torino.it

Allestimento grafico e produzione
Satiz s.r.l. Torino

Impaginazione
Giuseppe Marongiu

Proprietà editoriale
Sistema Musica
Presidente:
Fiorenzo Alfieri
via San Francesco
da Paola, 3
10123 Torino

Stampa
Pozzo Gros Monti s.p.a.
via Cernaia, 59
10024 Moncalieri - Torino

Registrazione del
Tribunale di Torino
n. 5293 del 28/7/1999

anno III n. 10
dicembre 2001

Copertina:
Nicolaj Ciskaridze
ne *La bella addormentata nel bosco*,
in alto da sinistra
Fabrizio De André,
immagini tratte
da *Opus #1*,
Kun Woo Paik,
Stanislav Bunin

editoriale

Troppa musica impigrisce?

Cresciute le mie responsabilità nell'Unione Musicale, sono ospite della nostra rivista per salutare i lettori, non senza un caldo ringraziamento ad Alberto Papuzzi che ha egregiamente svolto, prima di me, il compito che ora mi attende. L'impresa di chi si propone di far amare la musica diffondendola sempre di più *«n'obtient souvent pour résultat que d'en faire perdre l'appétit à ceux-là mêmes dont elle voulait éveiller l'interêt et développer le goût»*, diceva Stravinskij. Troppa musica impigrisce. Anche a Torino? Dipende.
Il nostro pubblico possiede una cultura musicale di prim'ordine. E non solo quella: da quando l'aristocrazia feudale piemontese è passata alle scienze e alle lettere, dai Denina e dai Baretti giù per li rami, fino ai tempi più recenti, il paesaggio culturale torinese è stato dei più attraenti. Dal lato dei circoli musicali, a Torino sono prosperate associazioni come la Pro Cultura, di cui l'Unione Musicale è in qualche modo continuatrice, che negli anni Venti importava, oltre a Stravinskij, il *Pierrot lunaire* di Schoenberg diretto dall'autore. E qui sono fiorite personalità come Arturo Toscanini (assiduo al Teatro Vittorio Emanuele e al Regio), Alfredo Casella e Giorgio Federico Ghedini, per non dire della grande tradizione musicologica.
Ma il fatto è che, anche nel nostro campo, non si può vivere di rendita. Se, ad esempio, in cerca dell'*audience*, restassimo legati al solo galateo della "tradizione", rischieremmo una deriva museale fino al punto di fare "perdere l'appetito" al pubblico, blandito da una quantità di proposte.
E non potremmo cavarcela, per sfuggire questo pericolo, con la semplicistica fuga nel "moderno", in contrapposizione al "classico". Categorie, codeste, fra le più infide. Britten è moderno? Fedele D'Amico aveva ragione da vendere, quando notava che classiche sono molte canzoni dei Beatles, perché sono belle e basta.
Dunque, nella moltepilicità dei linguaggi, la qualità. Non solo qualità degli interpreti, con occhio vigile agli esordienti, anche perché lo *star system* costa caro. Ma ancora più qualità della musica. Certo nel solco della tradizione, ma con curiosità – qui sta il difficile – per quanto circola di nuovo e di bello. E poi collaborazione lungimirante fra le varie istituzioni, come è avvenuto per il memorabile ritorno di Maurizio Pollini.
È questo il modo, forse, per accostare felicemente alla musica, come vorremmo, i giovani che si stanno formando – in una scuola che alla musica non presta attenzione sufficiente – e per mantenere nel contempo i legami "storici" con quanti ci seguono da anni. A questi ultimi, col proposito di coinvolgerli di più nell'associazione, va il nostro grato pensiero, perché essi sono il nostro vero "capitale".

Angelo Benessia
presidente dell'Unione Musicale

sommario

agenda

4 Calendario dicembre 2001

argomenti

12 L'altro Vangelo di Fabrizio
di Sergio Sablich

13 Lo spettacolo di un amico
di Savina Neirotti

14 La stravaganza esotica di Suzuki

14 De Simone e l'arte dei suoni

15 Il Bol'šoj, storia di una leggenda
di Sergio Trombetta

unionemusicale

16 Schnittke l'eclettico, Glazunov il genio e Čajkovskij il classico
di Nicola Campogrande

17 L'inconfondibile stile viennese
di Filippo Fonsatti

18 La provocante rilettura del Ballo di Monteverdi
di Angelo Chiarle

19 Il laboratorio della musica di Andreas Staier

20 Haendel, originale plagiario
di Savina Neirotti

orchestrasinfonicanazionaledellarai

21 Albrecht, un direttore per i giovani
di Gianni Nuti

22 Mors tua, symphonia mea
di Filippo Fonsatti

associazionelingottomusica

23 Un po' di Polonia al Lingotto
di Sergio Bonino

24 Bunin: nel nome di Chopin
di Marina Pantano

teatroregiotorino

25 Il lago dei cigni, il Romanticismo per eccellenza
di Elisa Guzzo Vaccarino

26 La bella addormentata, una fiaba sulle punte

27 Lo schiaccianoci: il Natale perfetto

28 Opus # 1, il software che danza

28 Barbablù, in principio, citazione dagli abissi

29 Carlo Pestelli, cantore di muri
di Nicola Campogrande

cittàditorino

30 Cogliere le occasioni

appuntamenti

30 Conservatorio, Centro Jazz, Orchestra Filarmonica di Torino, Cedas, I Concerti del Pomeriggio, Folk Club...

cartoline dal mondo

32 Marta Gliozzi

da non perdere

CHIARA MUSICA ELETTRONICA

Il libro racconta come è nata la musica elettronica in Italia; e poiché a battezzarla furono Luciano Berio, Umberto Eco, Roberto Leydi, Bruno Maderna, le loro parole, i loro ricordi, i documenti scovati riordinando l'archivio del laboratorio sono terribilmente affascinanti. Il disco propone due pezzi di ragionamento musical-semantico ancora efficacissimi. Non ci sono costruzioni incomprensibili, non c'è spocchia, niente fuffa: testi e musica hanno addosso una chiarezza, una necessità davvero illuminanti. Tuffarsi nell'ambiente della Milano anni Cinquanta, con questi oggetti in mano, è proprio un piacere. (*nicola campogrande*)

Nuova musica alla radio. Esperienze allo Studio di Fonologia della Rai di Milano 1954-1959
A cura di Veniero Rizzardi e Angela Ida De Benedictis
un libro (bilingue) + un cd
Cidim-Rai Eri

1 sabato

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Carmen 2 le retour

Opera buffa di **Jérôme Savary**

Musiche di **Georges Bizet** e **Gérard Daguerre**

Dominique Trottein *direttore*
Jérôme Savary *regia*
Michel Lebois *scene*
Michel Dussarrat *costumi*
Gérard Daguerre *pianista e coordinatore della sezione ritmica*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
con **Claudia Nicole Bandera, Cristina Hoyos, Gianluca Zampieri, Cristina Pastorello, Mark S. Doss**
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Ballet Cristina Hoyos

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 60.000, 40.000, 30.000, 25.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 30.000

recita abbinata al turno Pomeridiano 1

2 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Carmen 2 le retour

Opera buffa di **Jérôme Savary**

Musiche di **Georges Bizet** e **Gérard Daguerre**

Dominique Trottein *direttore*
Jérôme Savary *regia*
con **Annie Vavrille, Cristina Hoyos, Keith Olsen, Patrizia Ciofi, Mark S. Doss**
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Ballet Cristina Hoyos

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 115.000, 80.000, 45.000, 32.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 30.000

recita abbinata al turno C

3 lunedì

Unione Musicale
serie l'altro suono

Daltrocanto
Strumentisti dell'Academia Montis Regalis
Dario Tabbia *direttore*
Gloria Banditelli *mezzosoprano*
Erica Cagliano, Rita Cerevico
scenografia e coreografia

Teatro prima del teatro (*quarto concerto*)
I madrigali di Claudio Monteverdi su testi di Ottavio Rinuccini
Non avea Febo ancor (Libro VIII n. 12)
Lamento d'Arianna (dall'opera *Arianna*)
Ballo delle Ingrate (Libro VIII n. 18)

Castello
Sonata decimoterza a quattro
Sonata duodecima a tre
Sonata decima a tre

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da martedì 27 novembre, lire 40.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

4 martedì

Associazione Lingotto Musica
I Concerti del Lingotto

Polska Orkiestra Radiowa
Wojciech Rajski *direttore*
Stanislav Bunin *pianoforte*

Chopin
Concerto n. 1 in mi minore per pianoforte e orchestra op. 11
Andante spianato e *Grande polonaise brillante* op. 22

Beethoven
Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati in vendita sabato 1, lunedì 3 e martedì 4 dicembre, da lire 40.000 a lire 90.000
biglietti non numerati riservati ai giovani fino ai 29 anni in vendita un'ora prima del concerto, lire 25.000

agenda

dicembre

4 martedì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Opus # 1

Performance di danza interattiva

Un progetto a cura di **Ariella Vidach** *e* **Claudio Prati**
Ariella Vidach *coreografia*
con **Marta Molinari, Claudia Pintus, Ariella Vidach, Stefania Trivellin**
Lorenzo Brusci-Timet *composizione logica non lineare*
Claudio Prati, Paolo Sansoni *scenografia*
Paolo Solcia *programmazione visiva*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio e un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Piccolo Regio, lire 13.000

5 mercoledì

Unione Musicale
serie gialla

Quartetto Šostakovič

Andrei Shishlov
Sergei Pishchugin
Alexander Galkovsky
Alexander Korchagin

STORIA DEL QUARTETTO RUSSO *(terzo concerto)*

Glazunov
Quartetto in re maggiore op. 1

Schnittke
Quartetto n. 3

Čajkovskij
Quartetto in mi bemolle minore op. 30

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 29 novembre, lire 40.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

6 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso – serie gialla, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Eliahu Inbal *direttore*
Eteri Gvazava *soprano*
Iris Vermillion *mezzosoprano*
Coro del Teatro Regio di Torino
Bruno Casoni *maestro del coro*

Mahler
Sinfonia n. 2 in do minore, per soli, coro e orchestra (*Resurrezione*)

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

7 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu – serie gialla, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Eliahu Inbal *direttore*
Eteri Gvazava *soprano*
Iris Vermillion *mezzosoprano*
Coro del Teatro Regio di Torino
Bruno Casoni *maestro del coro*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000

9 domenica

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Domenica Musica

Quintetto d'archi dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Verdi
Quartetto in mi minore per archi

Verdi – Chiappero
Un po' di Verdi, elaborazioni e trascrizioni per quintetto d'archi, da opere e altro

Sermig - Arsenale della Pace, piazza Borgo Dora 61
ore 11

posti non numerati, in vendita la mattina del concerto dalle ore 10.30, lire 18.000

10 lunedì

Unione Musicale
serie l'altro suono

Andreas Staier *clavicembalo*

Böhm
Präludium, Fuge und Postludium in sol minore

Froberger
Suite VI aus Livre de 1656

Kuhnau
Sonata n. 4

Fischer
Präludium und Chaconne in sol maggiore

Buxtehude
Präludium und Fuga in sol minore BuxWV 163

Muffat
Passacaglia in sol minore

Bach
Toccata in re maggiore BWV 912
Sonata in sol maggiore BWV 968

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da martedì 4 dicembre, lire 40.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

11 martedì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Zeus ti vede
Carlo Pestelli *chitarra, voce, testi e musiche*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio e un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Piccolo Regio, lire 13.000

12 mercoledì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Compagnia di Balletto del Teatro Bol'šoj

Il lago dei cigni

Balletto in due atti e quattro scene
Libretto di Jurij Grigorovič basato sul soggetto di Vladimir Begičëv e Vasilij Gel'cer

Musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**
Jurij Grigorovič *coreografia*
Simon Virsaladze *scene e costumi*
Alexander Sotnikov / Alexander Kopylov *direttori*
Orchestra del Teatro Regio

Allestimento Teatro Bol'šoj di Mosca

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 285.000, 200.000, 137.000, 96.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 60.000

recita abbinata al turno A

Unione Musicale
serie verde

Altenberg Trio Wien
Claus-Christian Schuster *pianoforte*
Amiram Ganz *violino*
Martin Hornstein *violoncello*

Grieg
Andante in do minore

Brahms
Trio in do minore op. 101

Dvořák
Trio in fa minore op. 65

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 6 dicembre, lire 40.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

13 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso – serie argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Eliahu Inbal *direttore*
Kun Woo Paik *pianoforte*

Mozart
Sinfonia in re maggiore KV 385 (*Haffner*)

Ravel
Concerto in sol per pianoforte e orchestra

Beethoven
Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Compagnia di Balletto del Teatro Bol'šoj

Il lago dei cigni

Balletto in due atti e quattro scene

Musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**
Jurij Grigorovič *coreografia*
Orchestra del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

BIGLIETTI ESAURITI

recita abbinata al turno B

agenda

14 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu – serie argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Eliahu Inbal *direttore*
Kun Woo Paik *pianoforte*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000

14 venerdì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Compagnia di Balletto del Teatro Bol'šoj
Il lago dei cigni
Balletto in due atti e quattro scene

Musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**
Jurij Grigorovič *coreografia*
Orchestra del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 10.30

SPETTACOLO RISERVATO ALLE SCUOLE
biglietti lire 20.000
Informazioni e prenotazioni: Ufficio Scuola, tel. 011 88 15 209

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

BIGLIETTI ESAURITI

recita abbinata al turno D

15 sabato

Unione Musicale
serie blu, gialla, verde

LA BUONA NOVELLA
di **Fabrizio De André**

Regia e drammaturgia di **Giorgio Gallione**
Elaborazione musicale di **Carlo Boccadoro** *con* **Claudio Bisio, Lina Sastri, Leda Battisti, Andrea Ceccon, Le Voci Atroci, Sentieri Selvaggi**

Una produzione del Teatro dell'Archivolto

In collaborazione con REGIONE PIEMONTE

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, disponibili in numero limitato, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da lunedì 10 dicembre, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.15, lire 30.000

Per Aurora

A un anno dalla scomparsa, **venerdì 14 dicembre**, al **Piccolo Regio Puccini** (piazza Castello, 215), alle **ore 21**, verrà dedicata ad **Aurora Biardone** una speciale serata di ricordo. Con questa iniziativa i familiari e gli amici del mondo musicale torinese hanno voluto onorare la memoria della chitarrista, musicologa e critico musicale della "Stampa", stroncata a 39 anni da una malattia inesorabile. Il concerto prevede l'esecuzione di brani proposti dal chitarrista brasiliano Marcos Vinicius alternati alla lettura di alcuni passi dei diari di Aurora. La serata a invito (segreteria organizzativa tel. 011 663 01 28) avrà anche uno scopo benefico, lasciando al pubblico la possibilità di devolvere offerte libere a favore dell'Associazione onlus *Luce per la vita* che si dedica all'assistenza dei malati terminali.

15 sabato

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Compagnia di Balletto del Teatro Bol'šoj

Il lago dei cigni

Balletto in due atti e quattro scene

Musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**
Jurij Grigorovič *coreografia*
Orchestra del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 10.30

SPETTACOLO RISERVATO ALLE SCUOLE
biglietti lire 20.000
Informazioni e prenotazioni: Ufficio Scuola, tel. 011 88 15 209

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

BIGLIETTI ESAURITI

recita abbinata al turno Regione 2

16 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Compagnia di Balletto del Teatro Bol'šoj

Il lago dei cigni

Balletto in due atti e quattro scene

Musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**
Jurij Grigorovič *coreografia*
Orchestra del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

BIGLIETTI ESAURITI

recita abbinata al turno F

18 martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Compagnia di Balletto del Teatro Bol'šoj

Il lago dei cigni

Balletto in due atti e quattro scene

Musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**
Jurij Grigorovič *coreografia*
Orchestra del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 10.30

SPETTACOLO RISERVATO ALLE SCUOLE
biglietti lire 20.000
Informazioni e prenotazioni: Ufficio Scuola, tel. 011 88 15 209

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

BIGLIETTI ESAURITI

recita abbinata al turno E

19 mercoledì

Unione Musicale
serie blu

Orchestra Suzuki di Torino
Piccoli Cantori di Torino
Antonio Mosca *direttore*
Mario Brunello *direttore*
Giorgio Guiot *maestro del coro*
Bruno De Simone *baritono*
Massimo Scaglione *regia, scene e costumi*
Elena Enrico *videoproiezioni*

Vivaldi
Concerto in do maggiore per 2 violini "in Tromba marina", 2 flauti diritti, 2 trombe, 2 mandolini, 2 salmoè, 2 tiorbe, violoncello, archi e continuo RV 558

Telemann
Der Schulmeister, cantata comica per baritono, coro di voci bianche, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi e continuo

Hindemith
Wir bauen eine Stadt, commedia per bambini per voci bianche soliste, coro di voci bianche, percussioni e orchestra

Canti natalizi di tutto il mondo

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 13 dicembre, lire 40.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

19 mercoledì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Compagnia di Balletto del Teatro Bol'šoj

Il lago dei cigni

Balletto in due atti e quattro scene

Musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**
Jurij Grigorovič *coreografia*
Orchestra del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 115.000, 80.000, 45.000, 32.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 30.000

recita fuori abbonamento

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 10.30

SPETTACOLO RISERVATO ALLE SCUOLE
biglietti lire 20.000
Informazioni e prenotazioni: Ufficio Scuola, tel. 011 88 15 209

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Barbablù, in principio

Operina di teatro sonoro in sette movimenti

Pierangela Allegro *scrittura scenica*
Compagnia Tam-Teatromusica
Michele Sambin *direzione visivo-sonora, musiche e luci*
con **Laurent Dupont** *e* **Claudia Fabris**
Pietro Della Corte *tecnico luci*
Alvise Vidolin *collaborazione all'elaborazione del suono*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio e un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Piccolo Regio, lire 13.000

20 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso – serie gialla, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Gerd Albrecht *direttore*
Iride Martinez *soprano*
Inge Kalnà *soprano*
Yvi Jänicke *mezzosoprano*
Michael König *tenore*
Stephan Genz *basso*
Christoph Stephinger *basso*
Coro Filarmonico "Ruggero Maghini" di Torino
Claudio Chiavazza *maestro del coro*

Haendel
Israel in Egypt, oratorio in tre parti per soli coro e orchestra HWV 54

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

21 venerdì

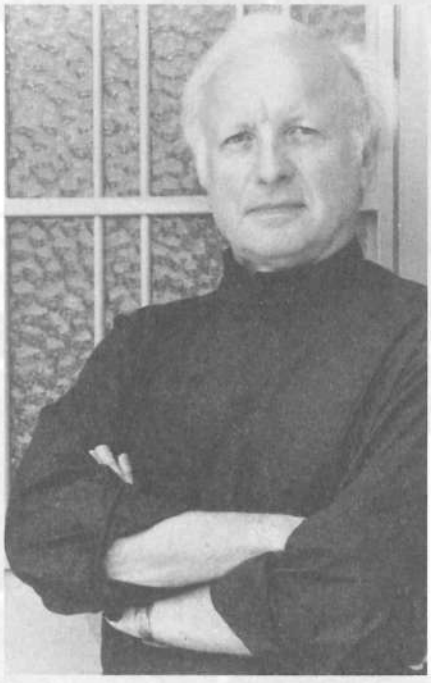
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu – serie gialla, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Gerd Albrecht *direttore*
Iride Martinez *soprano*
Inge Kalnà *soprano*
Yvi Jänicke *mezzosoprano*
Michael König *tenore*
Stephan Genz *basso*
Christoph Stephinger *basso*
Coro Filarmonico "Ruggero Maghini" di Torino
Claudio Chiavazza *maestro del coro*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000



agenda

21 venerdì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Compagnia di Balletto del Teatro Bol'šoj

La bella addormentata

Balletto in due atti con prologo e apoteosi
Libretto di Ivan Vševoložskij e Marius Petipa dalla fiaba La belle au bois dormant *di Charles Perrault*

Musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**
Marius Petipa *coreografia*
Jurij Grigorovič *versione coreografica*
Simon Virsaladze *scene e costumi*
Alexander Sotnikov / Alexander Kopylov *direttori*
Orchestra del Teatro Regio

Allestimento Teatro Bol'šoj di Mosca

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

BIGLIETTI ESAURITI

recita abbinata al turno Familiare

22 sabato

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Compagnia di Balletto del Teatro Bol'šoj

La bella addormentata

Balletto in due atti con prologo e apoteosi

Musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**
Marius Petipa *coreografia*
Jurij Grigorovič *versione coreografica*
Orchestra del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

BIGLIETTI ESAURITI

recita fuori abbonamento

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

BIGLIETTI ESAURITI

recita fuori abbonamento

23 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Compagnia di Balletto del Teatro Bol'šoj

La bella addormentata

Balletto in due atti con prologo e apoteosi

Musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**
Marius Petipa *coreografia*
Jurij Grigorovič *versione coreografica*
Orchestra del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

BIGLIETTI ESAURITI

recita abbinata al turno C

28 venerdì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Compagnia di Balletto del Teatro Bol'šoj

Lo schiaccianoci

Balletto in due atti
Libretto di Jurij Grigorovič basato sul racconto Schiaccianoci e il re dei topi *di E. T. A. Hoffmann e sul lavoro di Marius Petipa*

Musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**
Jurij Grigorovič *coreografia*
Simon Virsaladze *scene e costumi*
Alexander Sotnikov / Alexander Kopylov *direttori*
Orchestra del Teatro Regio
Coro di voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio "G. Verdi" di Torino
istruito da **Claudio Marino Moretti**

Allestimento Teatro Bol'šoj di Mosca

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

BIGLIETTI ESAURITI

recita fuori abbonamento

29 sabato

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Compagnia di Balletto del Teatro Bol'šoj

Lo schiaccianoci

Balletto in due atti

Musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**
Jurij Grigorovič coreografia
Orchestra del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 115.000, 80.000, 45.000, 32.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 30.000

recita fuori abbonamento

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

BIGLIETTI ESAURITI

recita fuori abbonamento

30 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Compagnia di Balletto del Teatro Bol'šoj

Lo schiaccianoci

Balletto in due atti

Musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**
Jurij Grigorovič *coreografia*
Orchestra del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

BIGLIETTI ESAURITI

recita fuori abbonamento

31 lunedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Compagnia di Balletto del Teatro Bol'šoj

Lo schiaccianoci

Balletto in due atti

Musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**
Jurij Grigorovič *coreografia*
Orchestra del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 18.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 115.000, 80.000, 45.000, 32.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 30.000

recita fuori abbonamento

biglietterie

Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54 45 23 – 56 69 811
fax 011 53 35 44
e-mail:
biglietteria@unionemusicale.it
orario: 9.30-18 dal lunedì al venerdì.
www.unionemusicale.it

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Palazzo della Radio
via Verdi, 31
10124 Torino
tel. 011 810 49 61/46 53
e-mail: biglietteria.osn@rai.it
orario: 10-14
dal martedì al venerdì.
www.orchestrasinfonica.rai.it

Associazione Lingotto Musica
Lingotto – via Nizza, 280/41
10126 Torino
tel. 011 66 40 458/452
orario: 14.30-19
sabato 1, lunedì 3
e martedì 4 dicembre.

Teatro Regio Torino
piazza Castello, 215
10124 Torino
tel. 011 88 15 241/242
fax 011 88 15 214
e-mail: biglietteria@teatroregio.torino.it
orario: 10.30-18
dal martedì al venerdì;
sabato 10.30-16;
un'ora prima degli spettacoli.
Servizio Attività Promozionali
e Settore Scuola
tel. 011 88 15 246/238/209.
www.teatroregio.torino.it

L'altro Vangelo di Fabrizio

di Sergio Sablich

Correva l'anno 1970 quando uscì *La buona novella*, quarto album, compilazioni escluse, di un Fabrizio De André trentenne. Fabrizio era già allora un autore a parte, colto, raffinato, schierato, capace però di comunicare con tutti, in un certo senso trasversale. Con le sue canzoni di protesta e di amore (un amore che parlava esso stesso della protesta degli umili e dei perdenti) aveva definito uno stile severo e malinconico, introverso e incisivo. Uno stile inconfondibile, in gran parte dovuto, oltre che alla plasticità dei versi e alla forza elementare della musica, alla bellezza calma e profonda della sua voce, vibrante senza mai essere retorica. Tanto più colpì la svolta di un album che sembrava contraddire un'immagine consolidata (accadrà altre volte, nella sua carriera) e cercare strade nuove, fuori moda. Che c'entrava, in piena contestazione studentesca e accesa lotta di classe, quell'album di dieci numeri a sfondo religioso, legati alla figura di Gesù Cristo (e sia pure ispirati ai Vangeli apocrifi, ossia non riconosciuti ufficialmente dalla Chiesa), che predicava in tenere ballate l'amore e la fratellanza universale? Si aprirono discussioni interminabili, in alcuni casi si arrivò perfino alla baruffa: Fabrizio, che era stato sempre e comunque uno dei nostri (anche se forse non sapevamo chi eravamo), ora ci divideva.

In realtà la questione non stava nei contenuti (dopo tutto, a leggere bene i testi e l'articolazione degli episodi, vi si poteva ritrovare tutto il De André precedente, tutti i suoi temi e i suoi motivi), quanto nella forma, poetica e musicale, scelta a rappresentarli. Una forma narrativa ciclica, singolarmente sommessa e intima, con alcuni scarti improvvisi che sembravano fratture a stento ricomposte, implicanti tutta una serie di riferimenti, per esempio all'antica sacra rappresentazione: i cori che commentano l'azione, il parlato che la oggettiva, gli studiatissimi preludi e postludi strumentali che ne innalzano il tono, la cornice iniziale del *Laudate Dominum* gregoriano che diviene alla fine, con significativa trasformazione, un inquieto *Laudate hominem* pregno di ritmi sincopati e di angolosità stravinskiane. E la stessa mescolanza di colto e di popolare, di realistico e di esotico-orientaleggiante, di contemplativo e di rappresentativo, con riflessi screziati nella linea vocale e nella strumentazione, non era forse una sfida all'unità convenzionale? Non sembri un paragone esagerato: qui corre la stessa differenza che passa tra lo Schubert dei *Lieder* isolati e quello dei cicli maturi. La difficoltà nasceva dunque dall'accettare ciò che De André aveva sempre fatto ma che ora disponeva in modo più complesso, virtualmente scenico: darci una visione del mondo che fosse, oltre che opera di poesia, anche strumento di critica e di cultura.

De André ha sempre visto la storia come dall'altra parte, dalla parte degli sconfitti. Nella *Buona novella* (titolo già di per sé problematico: dove sta la "buona novella", se gli apostoli *«Han chiuso le gole alla voce»*?) sfilano personaggi attorno alla figura di un Assente, Cristo appunto, che cambia i destini del mondo e delle persone attraverso il dolore e la violenza del potere. Le stazioni di un'ironia tragica rappresentate nella fragile innocenza femminile: l'infanzia di Maria, rinchiusa bambina nel tempio e poi espulsa nel momento in cui diviene donna, costretta a inventarsi un sogno per giustificare la sua gravidanza a Giuseppe, marito vecchio e stanco, che quasi non sa come toccare quel piccolo fiore e vorrebbe comprenderne il mistero. Maria ormai adulta, che nella bottega del falegname apprende come in una giocosa filastrocca che delle tre croci che si stanno costruendo la più grande è destinata a far morire suo figlio. Maria che ode sulla via del Calvario i padri dei neonati che Erode ha trucidato imprecare e urlare di gioia per la vendetta, e che perfino le madri dei due ladroni crocifissi ai lati di Gesù lasceranno sola nel suo pianto, affranta, confortata soltanto da uno straniato, struggente controcanto del violoncello. *«Lascia noi piangere un po' più forte»*, le dicono le altre due donne, *«chi non risorgerà più dalla morte»*.

Ora lo scenario muta, e viene il pezzo forte del ciclo, che svela l'allegoria della "buona novella": quel *Testamento di Tito* che imparammo subito a memoria come un rabbioso controcatechismo e che Fabrizio, nei suoi concerti, spesso estrapolava dal contesto per proporlo come il più laico degli atti di fede nell'uomo, nell'altro Vangelo. Fede e miscredenza, tragedia e commedia, terrore e speranza coesistono in una visione scettica e accorata, da cui scaturisce il messaggio corale: *«No, non devo pensarti figlio di Dio, ma figlio dell'uomo, fratello anche mio»*. Esito che coniuga, in senso drammatico, la tesa spiritualità di una trasfigurazione con la stizza repressa e la ribellione di un finale sospeso, euripideo.

Le Voci Atroci

Lo spettacolo di un amico

di Savina Neirotti

In fondo al libretto di accompagnamento alla *Buona novella*, dopo i testi delle canzoni, Fabrizio De André precisava: «Da qualche parte troverete scritto "a cura di", "arrangiamenti di" e qualche altra doverosa e professionale gratitudine stampata da una macchina disperata, senza amici. Io ho degli amici: Roberto Dané, che ha usato l'intelligenza per censurare e suggerire, l'affetto per stimolare e convincere e infine il forcipe, perché questo lavoro diventasse un lavoro finito, perché nascesse; Giampiero Reverberi, che ancora una volta ha saputo vestire di musica la mia consueta balbuzie melodica; Corrado Castellari e Michele, ai quali devo un'idea per la musica del testamento di Tito».

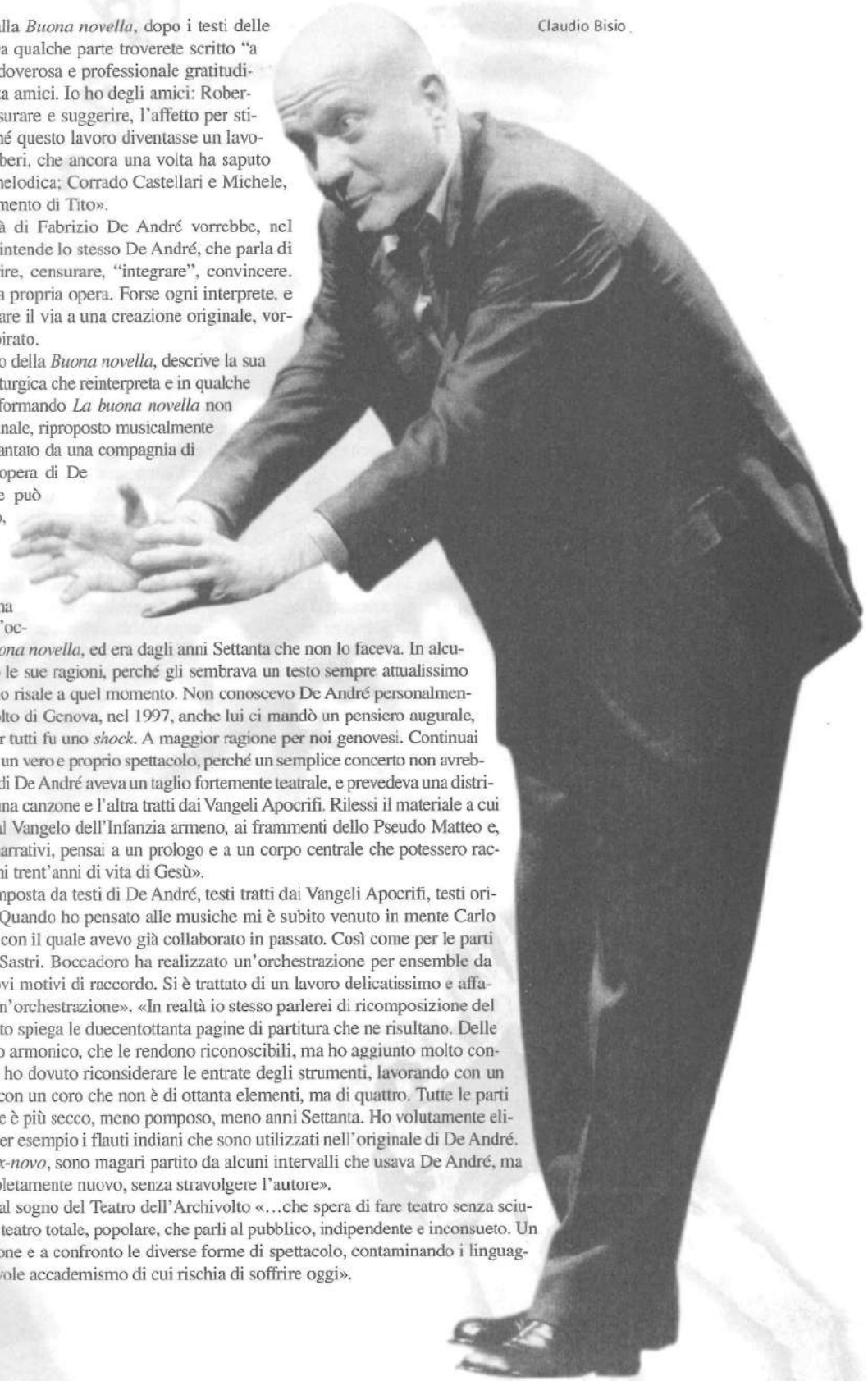
Chiunque si appresti ad affrontare l'eredità di Fabrizio De André vorrebbe, nel profondo, essere suo amico. Amico come lo intende lo stesso De André, che parla di intelligenza e affetto, di capacità di suggerire, censurare, "integrare", convincere. Non dice fedeltà, De André, non rispetto alla propria opera. Forse ogni interprete, e in generale chi parte da un'idea di altri per dare il via a una creazione originale, vorrebbe essere chiamato amico da chi lo ha ispirato.

E così Giorgio Gallione, regista e drammaturgo della *Buona novella*, descrive la sua operazione come «...un'elaborazione drammaturgica che reinterpreta e in qualche modo completa il percorso di De André, trasformando *La buona novella* non solo in un concerto, ma in uno spettacolo originale, riproposto musicalmente nella sua versione integrale, recitato, agito e cantato da una compagnia di attori, cantanti e musicisti che penseranno l'opera di De André come un ricchissimo patrimonio che può comunque ben resistere, come ogni capolavoro, anche all'assenza dell'impareggiabile interpretazione del suo creatore».

Ma quando è nata l'idea del progetto? «Durante l'ultimo concerto di De André, prima della sua morte – racconta Gallione –. In quell'occasione aveva ripreso cinque canzoni della *Buona novella*, ed era dagli anni Settanta che non lo faceva. In alcune interviste aveva anche spiegato quali erano le sue ragioni, perché gli sembrava un testo sempre attualissimo allora come oggi. L'intuizione per lo spettacolo risale a quel momento. Non conoscevo De André personalmente, ma quando aprimmo il Teatro dell'Archivolto di Genova, nel 1997, anche lui ci mandò un pensiero augurale, come altri artisti amici. Poi Fabrizio morì e per tutti fu uno *shock*. A maggior ragione per noi genovesi. Continuai a pensare a una produzione fra musica e teatro, un vero e proprio spettacolo, perché un semplice concerto non avrebbe avuto senso, senza di lui. Inoltre la partitura di De André aveva un taglio fortemente teatrale, e prevedeva una distribuzione di ruoli e alcuni raccordi narrativi tra una canzone e l'altra tratti dai Vangeli Apocrifi. Rilessi il materiale a cui si era ispirato, dal Protovangelo di Giacomo al Vangelo dell'Infanzia armeno, ai frammenti dello Pseudo Matteo e, oltre a integrare e a creare ulteriori raccordi narrativi, pensai a un prologo e a un corpo centrale che potessero raccontare la nascita e l'infanzia di Maria e i primi trent'anni di vita di Gesù».

Quindi questa "sacra rappresentazione" è composta da testi di De André, testi tratti dai Vangeli Apocrifi, testi originali di Giorgio Gallione... e le musiche? «Quando ho pensato alle musiche mi è subito venuto in mente Carlo Boccadoro e il suo gruppo Sentieri Selvaggi, con il quale avevo già collaborato in passato. Così come per le parti narrative ho pensato a Claudio Bisio e Lina Sastri. Boccadoro ha realizzato un'orchestrazione per ensemble da camera, ha ricostruito i cori, ha inventato nuovi motivi di raccordo. Si è trattato di un lavoro delicatissimo e affascinante – spiega Gallione – molto di più di un'orchestrazione». «In realtà io stesso parlerei di ricomposizione del materiale – precisa Carlo Boccadoro – e questo spiega le duecentottanta pagine di partitura che ne risultano. Delle canzoni ho preservato la melodia e l'impianto armonico, che le rendono riconoscibili, ma ho aggiunto molto contrappunto e molte tessiture nuove, così come ho dovuto riconsiderare le entrate degli strumenti, lavorando con un organico differente da quello di De André, e con un coro che non è di ottanta elementi, ma di quattro. Tutte le parti corali sono asciugate, il linguaggio in generale è più secco, meno pomposo, meno anni Settanta. Ho volutamente eliminato ogni riferimento troppo storicizzato, per esempio i flauti indiani che sono utilizzati nell'originale di De André. Anche per le parti che sono state composte *ex-novo*, sono magari partito da alcuni intervalli che usava De André, ma li ho trasformati creando un linguaggio completamente nuovo, senza stravolgere l'autore».

Entrambi, Gallione e Boccadoro, sono fedeli al sogno del Teatro dell'Archivolto «...che spera di fare teatro senza sciuparlo, che ama danza e musica, che ricerca un teatro totale, popolare, che parli al pubblico, indipendente e inconsueto. Un teatro convinto che solo mettendo in discussione e a confronto le diverse forme di spettacolo, contaminando i linguaggi, si possa evitare il serioso e un po' stucchevole accademismo di cui rischia di soffrire oggi».



Claudio Bisio

INTERVISTA

La stravaganza esotica di Suzuki

Maestro Mosca, com'è iniziata l'avventura Suzuki in Italia venticinque anni fa?

«Viaggiando per il mondo mia moglie e io con l'Orchestra da Camera di Zurigo siamo più volte incappati in Scuole Suzuki che hanno destato la nostra curiosità per i risultati sorprendenti che esibivano. Devo la mia carriera ad Adriano Olivetti che, per sensibilità e mecenatismo, decise di mandarmi a Roma a studiare musica: io, figlio di un operaio in catena di montaggio, sentii il dovere, al mio ritorno in Piemonte, di pensare a qualche iniziativa culturale per i giovanissimi; il metodo Suzuki faceva al caso nostro. Così abbiamo seguito i necessari corsi di qualificazione e iniziato a Chiaverano ad applicare il metodo con i nostri figli e quelli degli amici. L'esordio dell'Orchestra nel 1976 ebbe nel mondo della cultura italiana un effetto dirompente. Ora siamo alla quinta edizione dell'Orchestra che suona per importanti occasioni internazionali: tra le più recenti, ricordo il nostro intervento nella Victoria Hall di Ginevra durante una manifestazione dell'ONU contro lo sfruttamento dei minori, alla presenza del Segretario Generale Kofi Annan».

Quali difficoltà avete affrontato?

«Ci siamo scontrati da una parte con la diffidenza della provincia piemontese sospettosa verso una metodologia importata da un paese alieno al nostro come il Giappone; dall'altra abbiamo patito l'ostilità del mondo accademico istituzionale, orientato a liquidare il fenomeno come una stravaganza esotica. I risultati ci hanno spianato la strada negli anni: molti dei duecento allievi che si sono avvicendati, dopo l'esperienza Suzuki hanno proseguito in Conservatorio e si sono diplomati, altri hanno lasciato, salvo poi ricominciare in età adulta o diventare appassionati frequentatori di sale concertistiche. Si distinguono comunque in mezzo alla gioventù contemporanea, in genere così distratta verso la cultura, per uno spiccato senso del gusto per l'arte e il bello».

In quali termini avete adattato, se lo avete fatto, una metodologia nata in un contesto culturale così differente come quello nipponico?

«Abbiamo più volte constatato come in Giappone un'orchestra di bambini suonasse benissimo il concerto di Mendelssohn senza conoscerne la sintassi, né la struttura armonica, neppure il solfeggio. Noi miriamo a introdurre precocemente la lettura, l'analisi formale, seppure sommaria e l'estetica dei brani che i bimbi suonano, aggiungendo all'abilità strumentale la consapevolezza culturale e storica di quanto stanno creando».

Che cosa tiene a sottolineare del programma di questo concerto di Natale (mercoledì 19 dicembre, Conservatorio, ore 21, serie blu)?

«La singolarità del concerto sta nell'operina di Hindemith che, sotto la regia di Massimo Scaglione, sarà scandita anziché dalle otto scene indicato dall'autore, da un film appositamente girato e proiettato su grande schermo, mentre i Piccoli Cantori aggiungeranno alla voce elementi di espressione gestuale e sia Brunello sia De Simone condiranno lo spettacolo musicale con elementi di teatralità. A Vivaldi l'onore invece di aprire la serata come l'autore più amato e conosciuto dai nostri bambini».

Quali sono i suoi auspici per il futuro della formazione musicale in Italia?

«Ci auguriamo che la scuola pubblica si apra alla partecipazione dei genitori nell'azione formativa e che integri iniziative di apprendimento strumentale come la nostra nella loro offerta. Poi speriamo che i Conservatori non si preoccupino solo della specializzazione, ma anche della formazione di base, evitando di restare istituzioni alte, ma sospese nel vuoto». *(g.n.)*

INTERVISTA

De Simone e l'arte dei suoni

Maestro De Simone, come ricorda gli anni della sua formazione musicale e artistica?

«Ricordo ore d'intenso e accurato studio. Ho avuto la fortuna d'avere come maestro uno dei più grandi artisti del nostro tempo, Sesto Bruscantini, dal quale ho imparato una metodologia di studio che consiste nell'approfondire il ruolo anche nei suoi tratti psicologici e nella conseguente scelta del colore vocale più opportuno, dell'articolazione più sensata. Di lui ho vividi ricordi, un'implicita riconoscenza e un debito formativo che cerco di riscattare offrendo ai miei allievi la stessa attenzione di cui sono stato oggetto. Per questo m'impegno a costruire loro una solida vocalità primariamente sul repertorio classico settecentesco, convinto che questa sia l'indispensabile premessa per affrontare i repertori più tardi, e a coltivare una disciplina ormai in disuso, l'ortoepia, l'arte del dire bene, del porger bene».

Quali sono i momenti chiave della sua carriera?

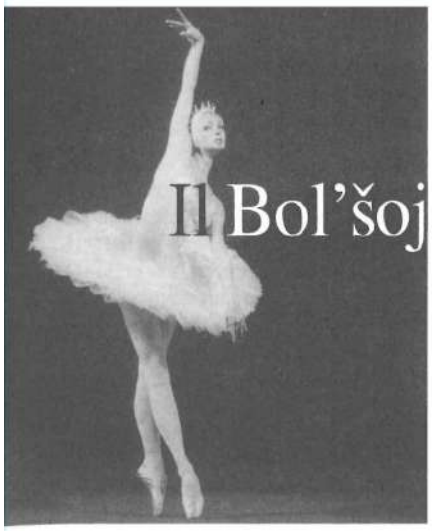
«Un'esperienza che in qualche modo mi identifica è l'avere cantato ben otto opere di Cimarosa, forse sono l'unico cantante al mondo. Mi balza alla mente poi l'irripetibile allestimento scaligero de *Lo frate 'nammurato* di Pergolesi sotto la direzione di Muti e un *cast* prestigiosissimo, e l'anno scorso, per quanto attiene al repertorio moderno, il *Gianni Schicchi* al Concertgebouw di Amsterdam sotto la direzione di Riccardo Chailly con una diretta televisiva europea nel giorno di Natale».

Quali leve secondo lei occorre utilizzare per conquistare al teatro musicale un pubblico giovane?

«Si dovrebbero offrire gli strumenti per ascoltare molta musica con capacità di discernimento e gusto estetico e iniziare l'avvicinamento all'arte dei suoni fin dalla prima infanzia, negli istituti scolastici di appartenenza».

Se dovesse consigliare a un insegnante quale opera fare vedere per prima a un bambino che non conosce nulla del teatro musicale?

«*Cenerentola*: è una favola che muove sentimenti intensi e vari, dalla pena all'allegrezza grazie a una forte caratterizzazione di ciascun personaggio. *Rigoletto* per due ragioni: una autobiografica, fu l'opera che schiuse, all'età di nove anni, la mia vocazione artistica, la seconda estetico-drammaturgica, una favola tragica complessa, ma perfettamente comprensibile in tutti i suoi meccanismi narrativi da un pubblico di giovanissimi curiosi». *(g.n.)*



Il Bol'šoj, storia di una leggenda

di Sergio Trombetta

Al Bol'šoj per il *Lago dei cigni*. Era questa la meta immancabile e privilegiata cui erano destinati capi di Stato, delegazioni politiche importanti in visita a Mosca negli anni Sessanta. Maija Plisetskaja nel suo libro di memorie *Ja, Maija Plisetskaja* (*Io, Maija Plisetskaja*) ricorda la frequenza con cui veniva convocata a teatro per recite speciali, a porte chiuse, del *Lago* in omaggio a importanti personaggi politici stranieri.

Il teatro aveva già compiuto le prime tournée in occidente nel dopoguerra e i nomi dei suoi danzatori, da Galina Ulanova a Maija Plisetskaja, avevano fatto il giro del mondo. Nasceva allora il mito del Bol'šoj, compagnia di grandi, straordinari danzatori e in più fedeli alla causa, certamente più del Kirov dove nel 1961 era scoppiato lo scandalo politico della defezione di Nureyev.

Il teatro moscovita e la Plisetskaja (lei sì, almeno per il carattere libero e fiero, per la forza rovente delle sue interpretazioni, per la tecnica fiammeggiante, può essere definita "la Callas della danza") erano prodotti dei quali il regime andava orgoglioso; oggetti da esposizione per turisti di rango. In quegli anni un biglietto per uno spettacolo di balletto era una preda rara, per la quale si pagava in dollari ai bagarini. E se non c'era lei, Maija Plisetskaja, c'erano Vladimir Vasil'ev, Ekaterina Maksimova, Maris Liepa che facevano grande il Bol'šoj.

A partire dal 1964, il padrone assoluto era diventato il leningradese Jurij Grigorovič, a quei tempi un innovatore del balletto sovietico, che accanto alle riletture dei grandi classici (*Lago*, *Bella*, *Schiaccianoci*) creava i suoi capolavori: *La leggenda d'amore*, *Il fiore di pietra*, *Spartaco* che per molto tempo si sarebbe identificato con l'interpretazione eroica e dolente di Vasil'ev.

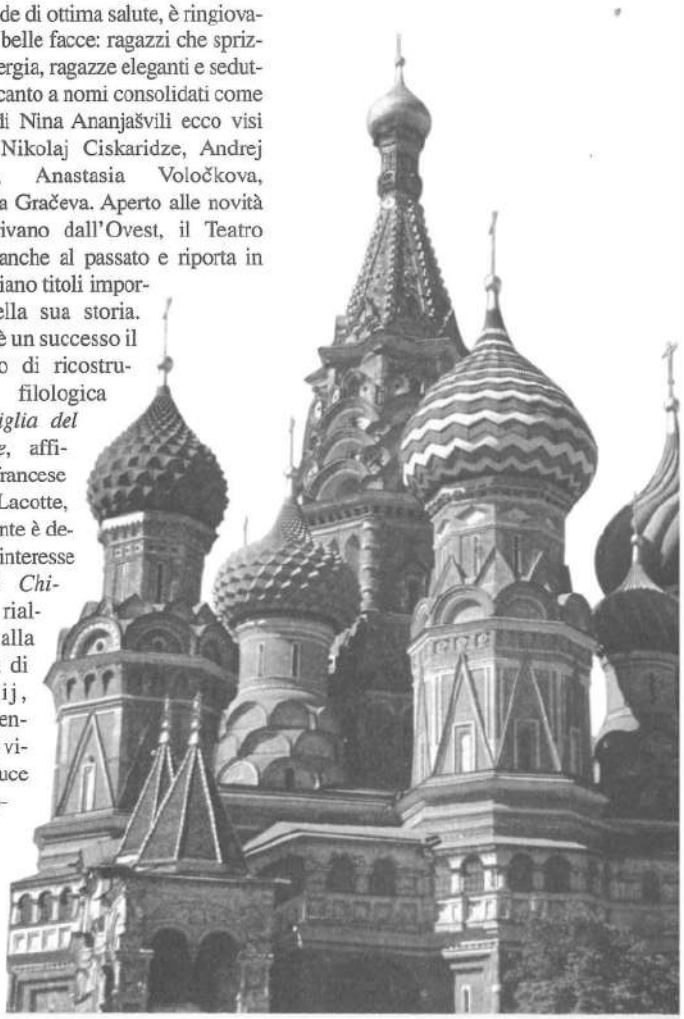
Le mura chiare, il possente colonnato dorico che si affaccia sulla piazza del teatro vedevano la luce nel 1780 con il nome di Teatro Petrovskij. L'appellativo Bol'šoj, cioè grande, sarebbe arrivato in seguito. Andato a fuoco più volte nel corso dell'Ottocento, il Teatro è testimone della fervida stagione romantica: vi danzano le più grandi ballerine dell'epoca; le eroine tradite, come Giselle, infiammano i cuori degli intellettuali progressisti.

È nella seconda parte dell'Ottocento che il Bol'šoj conosce un lungo periodo di decadenza, proprio mentre al Mariinskij di Pietroburgo Marius Petipa dà vita a una straordinaria stagione di trionfi. Ma a fine secolo arriva Aleksandr Gorskij, coreografo e direttore, ed è la rinascita. Mentre nella capitale del Nord la danza si identifica nel gusto retrospettivista e si perde fra i fantasmi del simbolismo, a Mosca il teatro di prosa è dominato dalle innovazioni realistiche di Konstantin Stanislavskij. E Gorskij sposa volentieri questa specialità moscovita. Ripulendo i classici dagli eccessivi orpelli ottocenteschi, crea balletti adattati alle esigenze del realismo stanislavskiano. Il suo primo grande successo è la revisione del *Don Chisciotte* al quale seguiranno altre riletture e nuovi titoli, per esempio una iperrealistica *Doč Guduly*, la sua versione di *Nôtre-Dame de Paris*.

La rivoluzione, gli sperimentalismi, il ritorno all'ordine staliniano, la nascita del *drambalet* sovietico (il balletto drammatico) toccano Pietroburgo come Mosca. Ma Mosca, nuova capitale, torna centrale anche per la danza. Da Leningrado arrivano i migliori danzatori e i migliori coreografi. Galina Ulanova, Leonid Lavrovskij sono i principali artefici del successo di *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev il massimo capolavoro sovietico, uno dei balletti che la compagnia farà conoscere nelle primissime tournée del dopoguerra. I fermenti del disgelo si identificano con l'arrivo di Jurij Grigorovič. Resterà a capo della compagnia per trent'anni. Accanto ai classici, crea una serie di balletti dove grande spazio è lasciato alla danza maschile, da sempre una specialità della casa.

Ma col passare degli anni, mentre il ruolo di Grigorovič diventa quello di un padre-padrone, si fa sempre più forte una fronda interna che vede in testa Vasil'ev e Plisetskaja. I grandi rivolgimenti degli anni Novanta sono l'occasione per uno storico ribaltone. Nel 1995 Grigorovič viene allontanato e al suo posto è nominato Vasil'ev. Che non lavora bene sul piano artistico. Alcune sue scelte sono molto criticate. È Boris Akimov ora a guidare la compagnia. E per prima cosa ha richiamato il vecchio Grigorovič a rimontare il suo *Lago*.

Nonostante questi anni traumatici, oggi il corpo di ballo gode di ottima salute, è ringiovanito, ha belle facce: ragazzi che sprizzano energia, ragazze eleganti e seduttive. Accanto a nomi consolidati come quello di Nina Ananjašvili ecco visi nuovi: Nikolaj Ciskaridze, Andrej Uvarov, Anastasia Voločkova, Nadežda Gračeva. Aperto alle novità che arrivano dall'Ovest, il Teatro guarda anche al passato e riporta in primo piano titoli importanti della sua storia. Se non è un successo il tentativo di ricostruzione filologica della *Figlia del Faraone*, affidato al francese Pierre Lacotte, certamente è degno di interesse il *Don Chisciotte* riallestito alla maniera di Gorskij, esattamente come vide la luce un secolo fa.



Quartetto Šostakovič

Schnittke l'eclettico, Glazunov il genio e Čaikovskij il classico

di Nicola Campogrande

«Su di lui avevano giurato tutti», scrive Mario Bortolotto a proposito di Glazunov. «Balakirev lo stimava "un piccolo Glinka"; Rimskij, con cui aveva studiato per un certo periodo, diceva dello studente come progredisse non di giorno in giorno ma di ora in ora (...); Čajkovskij ne stimava il mestiere; Stasov lo aveva incensato come raramente gli era occorso: "il nostro Sansone"». E in effetti Glazunov, il giovane genio, segnò tappe importanti nella storia della musica russa; anche in quella specifica del quartettismo. Si dedicò al genere nel corso di tutta la vita, scrivendo sette quartetti propriamente detti ma anche una serie di piccoli lavori, novellette, una suite, delle variazioni e altre cose: la severità dell'organico non lo spaventava, e gli piaceva anche divagare rispetto alla sequenza dei quartetti ortodossi. Che peraltro – come dimostra bene il *Primo quartetto*, del 1882 – gestiva con maestria assoluta, stupefacente per un diciassettenne, magnifica per noi che ci troviamo a scoprire quanto la lezione di Haydn, di Mendelssohn fosse stata assimilata.

Anche perché nella scrittura quartettistica il rapporto con la tradizione austro-tedesca è naturalmente fondante, ineludibile: non era pensabile, alla fine dell'Ottocento, prescindere dai modelli, cancellare la storia e la funzione del genere, seppure avvicinata alle suggestioni della cultura russa. Diventa quindi particolarmente interessante ascoltare il modo in cui Čajkovskij, nel *Terzo quartetto*, del 1876, risolve la relazione con la storia. Per cominciare riprende la tradizione dell'*Adagio* introduttivo e ne fa il luogo in cui si chiariscono le regole del gioco: la discesa cromatica del violoncello, il non-tema di apertura annuncia che l'*Allegro* sarà un movimento fatto di incastri, non di canti. E il vero tema dell'*Adagio*, quando arriva, si distende su un territorio armonicamente indefinito, aperto, come «una sorta di devota replica al *Dissonanzenquartett* mozartiano tanto amato», ricorda Bortolotto. Il terreno sarà talmente disponibile a ogni divagazione che stenteranno a stabilirvisi delle vere melodie: tutto il movimento sarà un gioco di incisi, di stacchetti, di progressioni, nella più pura tradizione della conversazione cameristica.

Quando arriva l'*Allegretto vivo e scherzando*, però, le cose cambiano: le regole direbbero che quello è il luogo per il parlare domestico, per le piccole cose, è il momento gozzaniano della forma-quartetto; invece Čajkovskij si impunta su un intervallo, una seconda minore, che a poco a poco monta, cresce su se stessa, va a strutturare un vero e proprio monumento: è quel «prevalere disperato di elementi non equilibranti, ma dispersivi, un flagrante predominio del centrifugo, e finanche dell'eccentrico».

Non è finita: nell'*Andante funebre e doloroso, ma con moto*, il meccanismo della ripetizione ossessiva lanciato dall'*Allegretto* si trasformerà in una nota ribattuta, come una campana, che poi porterà dritto a una citazione dalla messa ortodossa per i defunti. Finirà tutto lì: l'ultimo movimento è solo frutto di mestiere perché, dice ancora Bortolotto, «non vi è più posto per la pacificazione conclusiva quando anche lo *Scherzo* ha cominciato a far sul serio».

È un modo di fare, di accogliere nella forma del quartetto spinte eterogenee, di riunire Oriente e Occidente che cent'anni dopo ritornerà, amplificato, nel *Terzo quartetto* di Schnittke, del 1983. Maestro della citazione, Schnittke apre la partitura con un po' dello *Stabat mater* di Orlando di Lasso, poi inserisce qualcosa dall'ultimo quartetto di Beethoven, poi la sigla di Dmitrij Šostakovič (D, S, C, H: re, mi bemolle, do, si). Cogliendo i frutti del proprio gesto, Schnittke distribuisce le atmosfere generate da queste citazioni lungo i diversi movimenti: nel primo dominano sonorità da polifonia medievale, nel secondo si ascoltano umori tipici dei finali di quartetto di Beethoven, nel terzo la matrice sonora è quella delle immagini musicali un po' gelate di Šostakovič.

Il bello di questo modo di fare, però, è che Schnittke qui trova un proprio modo per amalgamare gli ingredienti, permettendo che siano riconoscibili ma offrendoli all'ascolto come le naturali fasi di evoluzione della partitura: non si procede soltanto dal primo verso l'ultimo movimento, ma anche dal Medioevo al Novecento, ripercorrendo l'intera storia della nostra musica. Altrove l'eclettismo di Schnittke esplode in modo gustoso, divertito, persino provocatorio; qui tende invece a integrarsi – e ci riesce – in una costruzione unitaria.

Mario Bortolotto, *Est dell'Oriente. Nascita e splendore della musica russa*, Adelphi
AA.VV. *Schnittke* (a cura di Enzo Restagno), Edt

MERCOLEDÌ 5 DICEMBRE
CONSERVATORIO ore 21
serie gialla

Quartetto Šostakovič

STORIA DEL QUARTETTO RUSSO *(terzo concerto)*
Musiche di Glazunov, Schnittke, Čajkovskij

INTERVISTA

L'inconfondibile stile viennese

di Filippo Fonsatti

Si può dire che Claus-Christian Schuster sia l'anima dell'Altenberg Trio. Viennese, classe 1952, già fondatore del Wiener Schubert Trio, Schuster è un musicista di cultura straordinaria, capace di parlare e scrivere in un italiano impeccabile. Lo raggiungo telefonicamente a Copenhagen, dov'è impegnato in uno degli innumerevoli concerti che il Trio tiene in tutta Europa.

Innanzitutto una curiosità: perché avete scelto il nome di un poeta e non di uno dei tanti musicisti austriaci quale patronimico del vostro Trio?

«Lo scrittore e poeta austriaco Richard Engländer (1859-1919) scelse il *nome de plume* Peter Altenberg perché ad Altenberg, località sulle rive del Danubio, viveva la ragazza che amava. Il nostro Trio ha esordito nel gennaio 1994 proprio nella piccola ma bellissima sala da concerto di Villa Altenberg, dove i due abitarono. Altenberg fu un artista originale e indipendente, un genio creativo per nulla conformista, un *bohèmien* in stretto contatto con tutti i grandi compositori austriaci della sua epoca. Il suo nome potrebbe essere il simbolo della migliore cultura mitteleuropea purtroppo perduta dell'inizio del Novecento».

Per questo concerto torinese (12 dicembre, Conservatorio, ore 21, serie verde) proponete due lavori molto eseguiti, di Brahms e Dvořák, insieme all'*Andante con moto* di Grieg: può darci qualche notizia su questo brano di rara esecuzione?

«Si tratta dell'unico movimento rimastoci del tentativo fatto dal compositore di scrivere un trio con pianoforte. Era il 1878, un anno difficile per lui: aveva ottenuto un sussidio statale per potersi dedicare a tempo pieno alla composizione e decise di lasciare la capitale Cristiania, l'odierna Oslo, per trasferirsi nella campagna vicino a Bergen, sua città natale. Questa scelta lo mise in conflitto con la moglie, che dopo aver perduto l'unica figlia non avrebbe sopportato l'idea di vivere fuori da un contesto urbano che offrisse svaghi. Nel biennio 1877-78 Grieg visse anche una crisi creativa: come testimoniano le lettere di questo periodo, costellate di dubbi e riflessioni, era insoddisfatto del suo stile anticheggiante e folcloristico. Progettò quindi la composizione di ambiziosi brani cameristici, tra cui il bel *Quartetto per archi in sol minore*. Ovviamente il *Trio* doveva essere un'ulteriore tappa in questa direzione, ma forse a causa della freddezza dell'editore Fritz Simrock che non accolse il *Quartetto* con l'entusiasmo atteso da Grieg, il progetto del *Trio* venne accantonato. L'*Andante con moto* venne ritrovato soltanto dopo la morte del compositore ed eseguito per la prima volta nel gennaio 1908 a Copenhagen».

La vostra carriera di concertisti è intrecciata con quella di docenti sia al Conservatorio di Vienna sia in altri contesti, come ad esempio l'Accademia di Musica di Pinerolo: ritenete che l'esperienza didattica sia un necessario complemento all'attività concertistica?

«L'insegnamento per noi è importantissimo e spero che anche per i nostri allievi sia un'esperienza utile e positiva. A noi dà l'opportunità di riflettere sulle scelte interpretative e di rimanere in contatto con una nuova generazione di musicisti che ci consente di rinnovare la nostra idea di certe opere. La docenza ci ha dato molte soddisfazioni e desideriamo intensificare i nostri impegni. Anche se non è facile trovare l'equilibrio tra le nostre diverse attività: l'attuale *ménage* prevede lunghi periodi in tournée alternati a brevi periodi di insegnamento. Per il momento è così, può darsi che tra vent'anni, se saremo ancora vivi, avremo altri ritmi».

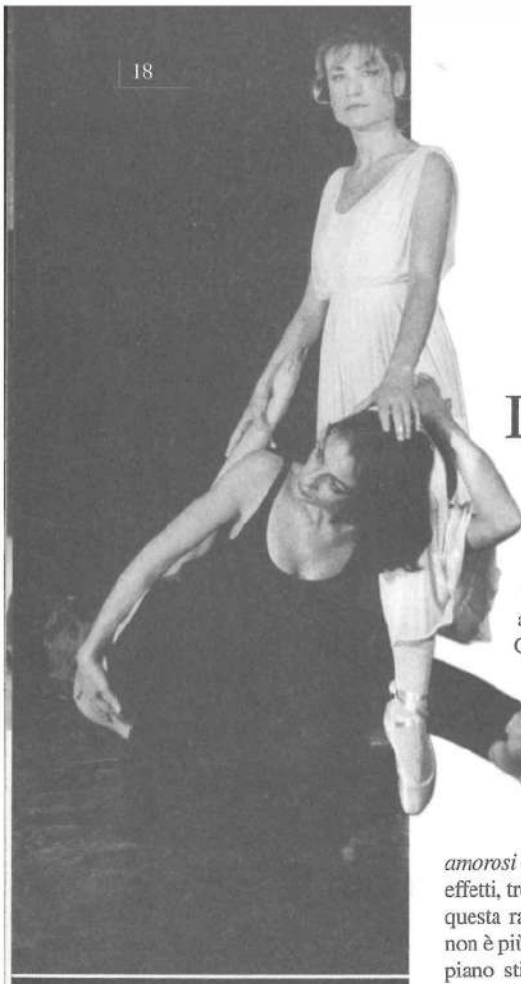
Quale peso ha la musica contemporanea nel vostro repertorio? Vi capita spesso di commissionare o eseguire nuovi brani?

«Ha un ruolo fondamentale. Riteniamo che sia responsabilità di ogni musicista quella di dare la possibilità ai compositori di verificare le loro esperienze, il trattamento degli strumenti, gli equilibri sonori: molto spesso essi fanno fatica a trovare interpreti preparati e appassionati disposti a investire una notevole quantità di tempo per lo studio di opere spesso molto difficili sia da eseguire sia da ascoltare. Noi cerchiamo alle volte di metterci a disposizione di brani che magari subito non riusciamo a comprendere fino in fondo. Se riusciamo a stabilire un contatto emozionale più profondo può capitare che immediatamente entrino nel nostro repertorio. A oggi possiamo "vantare" oltre trenta brani composti negli ultimi due decenni».

IL TRIO ALTENBERG
INCONTRA
GLI STUDENTI DEL DAMS
DELL'UNIVERSITÀ DI TORINO
E IL PUBBLICO
DELL'UNIONE MUSICALE
PRESSO IL CIRCOLO
DEGLI ARTISTI
DI VIA BOGINO 9
IL GIORNO 10 DICEMBRE
ALLE ORE 16.

A CURA DEL PROFESSOR
PAOLO GALLARATI

Altenberg Trio Wien



La provocante rilettura del Ballo di Monteverdi

di Angelo Chiarle

Daltrocanto rilancia. Per il quarto appuntamento del ciclo *Teatro prima del teatro*, l'ensemble di Dario Tabbia proverà a stupire il pubblico torinese ancora di più, se possibile, del 28 maggio scorso (ci riferiamo all'intensissima rilettura del *Combattimento di Tancredi et Clorinda*). Dopo i concerti dedicati al Guarini e al Tasso, il prossimo sposterà i riflettori su un altro dei poeti più amati da Claudio Monteverdi, Ottavio Rinuccini. Il programma esordirà con il *Lamento d'Arianna*, nella versione solistica tratto dall'omonima tragedia rappresentata a Mantova nel maggio 1608 («È una versione molto più incisiva di quella polifonica», puntualizza Tabbia). A esso verrà accostato il *Lamento della ninfa*, tratto dai *Canti amorosi* dell'*Ottavo Libro*. Come con questi due lavori, in effetti, trova compimento l'ideale itinerario prefigurato da questa rassegna iniziata, si ricorderà, il 20 marzo 2000: non è più un "prima di", ma è teatro vero e proprio. «Pian piano stiamo tirando le fila del discorso iniziato, cioè seguire lo sviluppo naturale della forma musicale che gradualmente va verso la scrittura solistica. Adesso è tutto più semplice, – confessa Tabbia –. Con i vari personaggi è tutto più chiaro, però per noi è la stessa cosa. Non c'è differenza tra la concertazione di un madrigale polifonico e quella di un madrigale solistico. Abbiamo mantenuto sempre la stessa impostazione al nostro lavoro: sono contento di poter dire che non è cambiato nulla». È il giusto orgoglio di chi ha voluto e ha saputo mantenersi fedele alla propria ipotesi interpretativa, vivendola soprattutto come una scommessa con sé e con il pubblico, e facendo della convinzione e della passione i due ingredienti fondanti del proprio lavoro.

Il concerto terminerà con il *Ballo delle ingrate*, pubblicato nel 1638 a chiusura dell'*Ottavo Libro*, ma composto trent'anni prima per i festeggiamenti per le ducali nozze tra Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia. Per l'esecuzione di questa partitura, con l'intento sempre di differenziare il più possibile tra loro le varie proposte concertistiche del ciclo, Daltrocanto ha escogitato qualcosa di molto insolito e originale. Oltre ad avvalersi ancora della collaborazione di alcuni strumentisti dell'Accademia Montis Regalis, ha deciso di sperimentare una nuova collaborazione con due giovani coreografe, Erica Cagliano e Rita Cerevico, fondatrici e responsabili del Centro Culturale Sheherazade. Costituitosi in tempi recenti nella nostra città, questo Centro è impostato, spiegano le due artiste, come «un vero e proprio laboratorio polifunzionale, nel quale vengono ideati e realizzati progetti che racchiudono al loro interno quel carattere di interdisciplinarietà che è all'origine stessa del percorso professionale da noi intrapreso fin dall'inizio». La richiesta di collaborare all'allestimento del *Ballo delle Ingrate* è stata quindi accolta con entusiasmo. «Dopo varie sperimentazioni e collaborazioni di gusto tendenzialmente più classico – spiega Erica Cagliano – questa mi è sembrata un'ottima occasione per sperimentare (insieme alla mia assistente coreografa Rita Cerevico) un aspetto interessante della tecnica moderna: la fluidità del movimento. Da tempo, infatti, conduco uno studio particolare sul rapporto tra la gestualità, il portamento, la presenza scenica dei cantanti lirici e la danza pura, intesa nel senso teatrale e coreografico del termine». Per questa atipica *mise en scène* a fianco dei cantanti interverranno sette ballerini, i quali, oltre a danzare nei luoghi deputati, durante i recitativi ricopriranno il ruolo di *alter ego* delle voci. Ogni ballerino sarà infatti abbinato a un cantante. «Abbiamo cercato di cogliere l'essenza dello spirito ammaliatore e dannato delle *Donne ingrate* e di trasmetterlo attraverso un'interpretazione contemporanea che nasce dalla pulsione ritmica della musica monteverdiana. A queste anime dolenti si contrappongono le eleganti figure degli dei gioiosi e sagaci che, nella danza, assumono una linea classica e scultorea». In questa motivazione illustrataci da Erica Cagliano si cela quella giusta dose di mistero e fascino che sono convinto indurrà gli appassionati a stare ancora al "rilancio" proposto da Daltrocanto, per scoprire anche questa volta le sue "carte". In fondo, la posta in gioco è sempre uno dei grandi maestri del nostro passato musicale...

LUNEDÌ 3 DICEMBRE
CONSERVATORIO ore 21
serie L'altro suono

Daltrocanto
Roberta Giua, Claudia Gramaglia *soprani*
Gianluigi Ghiringhelli *altus*
Fabio Furnari *tenore*
Antonio Abete *basso*
Marta Graziolino *arpa doppia*
Maurizio Fornero *clavicembalo*

Strumentisti dell'Academia Montis Regalis
Paolo Cantamessa, Yayoi Masuda *violini*
Maurizio Borzone *viola*
Alessandro Palmeri *violoncello*
Roberto Bevilacqua *contrabbasso*

Dario Tabbia *direttore*

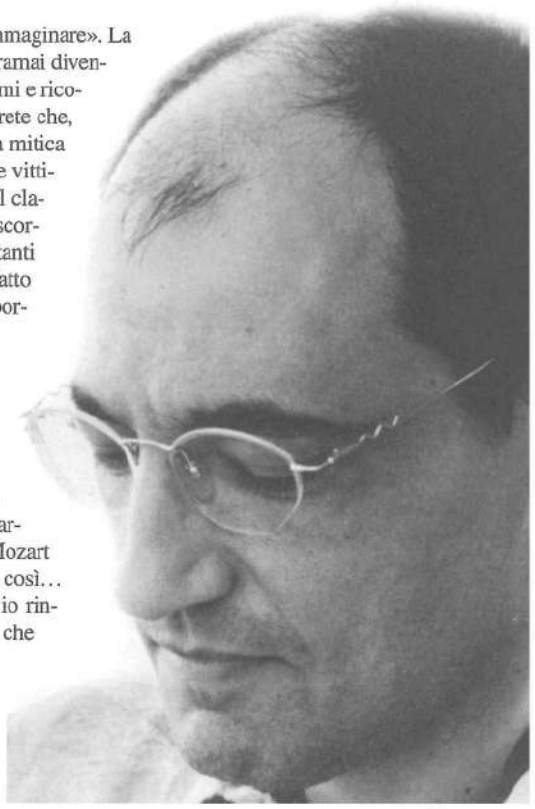
Gloria Banditelli *mezzosoprano*

Erica Cagliano, Rita Cerevico *scenografia e coreografia*

Erica Cagliano, Pier Carlo Gozzelino, Emanuele Giannasca, Rita Cerevico, Francesca Cinalli, Elena Delmastro, Elena Valente *danzatori*

TEATRO PRIMA DEL TEATRO *(quarto concerto)*

Il laboratorio della musica di Andreas Staier



«Il più grande fortepianista dei nostri giorni». «L'avvocato più fine del fortepiano che sia possibile immaginare». La critica internazionale sembra aver infranto ogni riserva sul conto di Andreas Staier, il cui nome è oramai diventato un *must* non solo nell'ambito della musica antica. In verità, è davvero impressionante l'elenco di premi e riconoscimenti collezionati, nell'arco degli ultimi cinque anni, con le sue incisioni da questo giovane interprete che, prima di dedicarsi anche alla carriera solistica, si è fatto le ossa suonando in complessi del calibro della mitica Musica Antiqua Köln. L'impressione che si ricava dalle sue interviste, tuttavia, è che lui si senta in parte vittima d'un *understatement*. Non piace, a Staier, l'associazione automatica del suo nome al fortepiano o al clavicembalo: «Sento la nostalgia di interviste in cui non mi si chieda niente sugli strumenti». Limitare il discorso a essi significa, in effetti, non cogliere l'originalità di una filosofia dell'interpretazione maturata in tanti anni di tenace praticantato artistico. «Lo strumento è importante, ma nell'interpretazione non rientra affatto tra le cose più importanti». Il tempo, l'agogica, il rubato, l'articolazione: sono aspetti dieci volte più importanti, che «in linea di principio si possono interpretare anche su un moderno pianoforte a coda».

In nessun modo la musica per Staier è riducibile a questioni di tecnica: «È un discorso sonoro, funziona secondo le leggi d'un linguaggio. Ci sono punti, virgole, punti esclamativi e interrogativi: non si tratta che di interpretarli». Fin da ragazzo, in effetti, il suo approccio verso la musica è sempre stato quello di chi, con passione e perspicacia, ricerca la propria via verso un'espressività più autentica e personale. Studiare musica per Staier è sempre stato un po' come lavorare in un laboratorio fatto *in primis* di molta ordinarietà e manualità. «L'opinione che la musica debba essere dotata di molta ispirazione è la morte dell'ispirazione. Per prima cosa viene il lavoro manuale; è un po' come lavare i piatti o legarsi le scarpe. Quando ci si è riscaldati, allora vengono improvvisamente le grandi idee. Sono sicuro che Mozart e Bach se la sono vista così... Ciò non significa che io rinneghi la genialità, ma che la genialità nasce, ha qualcosa a che fare anche con l'ovvietà e non c'entra nulla con il sedersi in una camera buia ad aspettare che lo Spirito Santo discenda dall'alto». Questo, secondo Staier, è tanto più vero nel caso della musica barocca, che è tutta intessuta di convenzioni e stereotipi: «La musica barocca non è ispirata divinamente: è ancorata a cose ordinarie, a un processo quotidiano».

Lavorare sull'ordinarietà, tuttavia, non comporta affatto la rinunzia all'estro e alla creatività: «È molto importante pensare su una composizione e fare esperimenti con essa. È necessario cogliere appieno l'approccio di un compositore a un'opera. Le *Toccate* di Bach, per esempio, sono improvvisazioni su semplici armonie. Devi capire la musica dal di dentro e smontarla per poter apprezzare come funziona».

In questo suo laboratorio Andreas Staier ha condotto i propri esperimenti su un repertorio molto variegato, che col tempo è andato vieppiù arricchendosi. Più che una carriera, la sua pare giusto definirla un'avventura dello spirito alla ricerca di sé: «Io non posso fare ogni cosa, ma sono in grado di conseguire un numero di cose, ciascuna delle quali rappresenta una sfaccettatura della mia personalità». Il clavicembalo prima e il fortepiano poi sono stati i due strumenti prediletti di questa appassionata *recherche*, strettamente complementari fra loro: «La nostra percezione di Mozart o Beethoven si trasforma quando noi diveniamo davvero familiari con il repertorio che li precede. Le *Variazioni Diabelli* di Beethoven appaiono in una nuova luce una volta che conosciamo le variazioni di William Byrd, come anche le *Variazioni Goldberg* di Bach». In nessun momento, tuttavia, questo splendido *itinerarium mentis in musicam* ha mai comportato per Staier la chiusura in una torre d'avorio. L'interazione con il pubblico per lui è risultato sempre un aiuto assolutamente necessario: «Alcune cose le si trovano solo quando si è seduti sul palcoscenico: non le si possono raggiungere tramite lo studio in uno stanzino». L'augurio è che possa essere così anche con il pubblico di Torino, lunedì 10 dicembre (Conservatorio ore 21, serie L'altro suono). *(a.c.)*

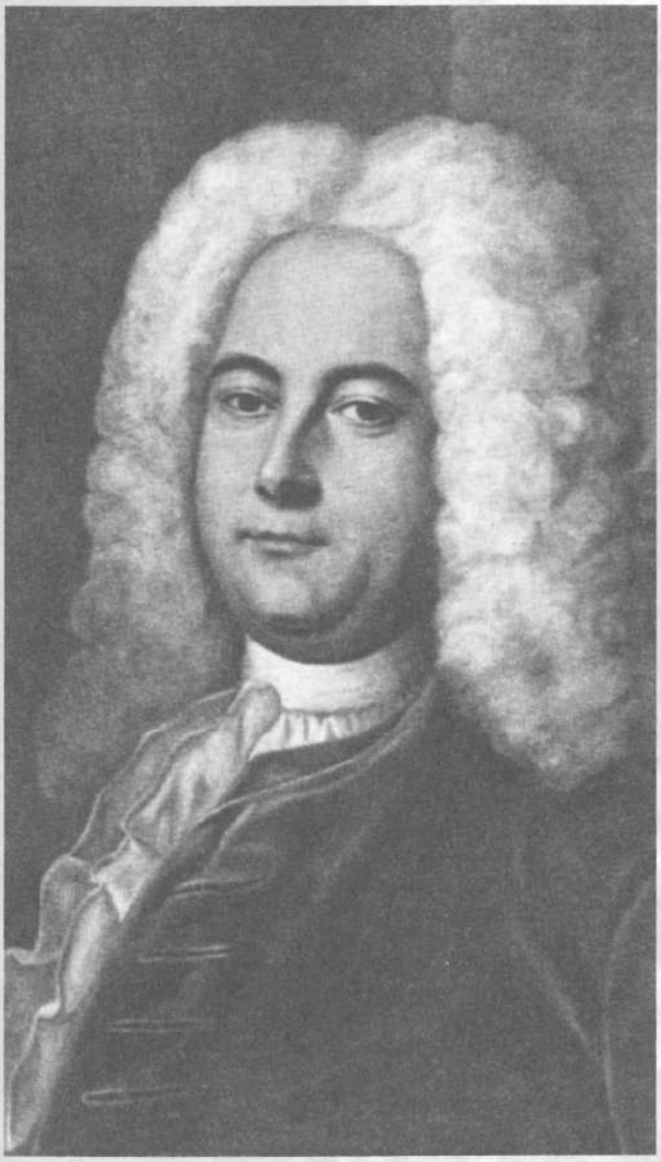
USi e AbUSi

MERENDE A PRIMAVERA

Chi di noi non si è beccato il tema principale della *Primavera* di Vivaldi a scuola? Il supplizio avveniva attraverso il famigerato flauto dolce o a becco, in realtà un surrogato di plastica stonato e dal suono sordo: sembrava di soffiare nell'esofago di un papero... Il brano faceva parte della *top-ten* in compagnia – tra le altre – dell'*Inno alla gioia* e del tema del Mulino Bianco. I tempi saranno cambiati ma, ahimè, non abbastanza, e i nostri pubblicitari ben lo sanno. Così, quando si tratta di pensare a una sequenza musicale da accostare alla promozione di una nuova stuzzicante merendina per scolari e pre-adolescenti, torna utile il capolavoro del "prete rosso". Se nelle altre puntate della nostra rubrica avevamo esaminato esempi nei quali i brani classici adottati erano riprodotti fedelmente, in questo caso la partitura subisce un processo di *technizzazione*, abbigliandosi di *sound* elettronico e adattandosi a un ritmo *rap*. La scena è ambientata in un esterno naturalistico, come il quadro del Botticelli cui spesso è associato il capolavoro vivaldiano, e insieme metropolitano: la natura piegata al servizio del bambino moderno; l'ora dell'intervallo a Milano 3, insomma. I giovincelli, vestiti d'abiti un po' aggressivi un po' buffi, ballano con cipiglio e sincronia perfetta (nel gruppo-*clan* c'è unanimità di pensieri e di atti); periodicamente compare il processo di assemblaggio della merendina tipo: la leggerezza del wafer, l'energia del cioccolato che cola sensuale sulla superficie del biscotto provocando un inevitabile incremento della salivazione nello spettatore. L'agilità della danza e la forza del ritmo sono gli ingredienti base per forgiare il carattere del figlio di *manager* precoce (i protagonisti sono poco più che bimbi, ma si atteggiano come diciottenni), che si sa nutrire con gli alimenti che danno la grinta e la flessibilità per affrontare a muso duro le impervie strade della vita. Ogni volta che appaiono le mamme la musica di Vivaldi torna nella sua versione originaria, a significare un concetto caro alle industrie di dolciumi e creme: sono cibi nuovi dal sapore e dalla genuinità antichi, genitori, non abbiate paura, anche i vostri figli raggiungeranno presto il tasso di colesterolo alto dei padri. *(gianni nuti)*

Haendel, originale plagiario

di Savina Neirotti



L'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai sarà ad Assisi **sabato 15 dicembre 2001**, nella Basilica Superiore di San Francesco, per il consueto **Concerto di Natale**, con la direzione di **William Eddins** e la partecipazione del soprano **Mariella Devia** e del **Coro di Voci Bianche della Radio di Budapest** istruito da **Gabriella Thész**.
Il programma prevede un ampio panorama di autori di musica sacra: Bach, Praetorius, Cornelius, Verdi, Mozart, Massenet, Haendel, Kodály, Franck, Pachelbel, Gruber.
Il concerto sarà trasmesso su RaiUno nei giorni precedenti il Natale.

Il coro è protagonista. Un coro che sintetizza grandiosamente molti stili e descrive bene la modernità, o meglio lo spirito di contemporaneità di Georg Friedrich Haendel. Nell'*Israele in Egitto*, i testi sono intonati «ora in uno stile da chiesa arcaicizzante, ora secondo moduli operistici, ora lanciandosi in quelle precipitose o processionali perorazioni corali, turgide e possenti, strutturate in ben articolate polifonie in stile di fuga o doppia fuga, alle quali Haendel affidò gran parte della propria fama, e nelle quali sembrerebbe di veder reincarnate le *turbae* protagoniste dei grandi eventi biblici» (Alberto Basso, *L'età di Bach e Haendel*).
Ed è possibile immaginarselo, quest'uomo immerso nella circolarità delle idee, a suo agio nel mondo dello spettacolo come nelle chiese, «scendere a compromessi con il pubblico senza tradire il proprio genio».
Il compositore inglese William Boyce (1711-1779) diceva che Haendel «prendeva le perle degli altri e le trasformava in diamanti»; Uvedale Price, nel suo saggio *Essays on Decorations* commenta: «Se mai ci fu un genio veramente originale in arte, Haendel lo fu in musica; eppure, e non sembra un paradosso da poco, mai ci fu un miglior plagiario. Prendeva senza scrupolo ciò che gli serviva... ma, qualunque cosa rubasse, nel passare attraverso il meraviglioso laboratorio della sua mente, e mescolandosi con le sue idee, diventava così sua che sembrava l'avesse inventata lui».
Era semplicemente un uomo intelligente e attento.
Nella sua giovinezza viaggiò molto, visse ad Amburgo, a Roma, ad Hannover e finalmente a Londra. E nella sua musica si sentono gli echi del melodramma italiano, della musica sacra tedesca, delle ouverture francesi e degli inni inglesi.
A tutto ciò si aggiunge quella nota di grandiosità e di declamazione che rende la sua opera la più completa espressione del barocco musicale.
Sapeva ascoltare, era, se sono veri gli aneddoti che si raccontano, molto ironico, e aveva un carattere aperto: «In generale l'aspetto era in qualche modo massiccio e brusco: ma quando sorrideva, era come il sole che spuntava dietro una nuvola nera. C'era un guizzo improvviso di intelligenza, arguzia e buon umore nel suo comportamento, che raramente ho visto in altre persone...
Era impetuoso, brusco e perentorio a parole e a fatti, ma completamente privo di cattiveria e malevolenza» (Charles Burney, *An account of the Musical Performances... in Commemoration of Haendel*).
La sua vocazione drammatica (compose 42 opere serie, in gran parte con soggetti tratti dalla storia classica e appartenenti al repertorio eroico), si esprime anche negli oratori che compose nella seconda metà della sua vita: *Israele in Egitto* è una sintesi epica dell'Antico Testamento, mentre il *Messiah* una grande riflessione sulla vita di Cristo.
La forma oratoriale, con l'abbondante uso dei cori nella composizione dei quali Haendel era maestro indiscusso, gli dava modo di esprimere quella potenza e quello stupore che George Bernard Shaw meglio descrive quando afferma: «È da Haendel che ho imparato che lo stile è forza di asserzione. Se riesci a dire le cose con convinzione senza dubbio hai stile; altrimenti, sei forse un *merchand de plaisir*, un *litterateur* decorativo o un artigiano della musica... Haendel ha questo potere. Puoi disprezzare quello che vuoi; ma non puoi contraddire Haendel».
La sua musica era davvero potenza e stupore e molti compositori se ne accorsero; queste sono alcune citazioni attribuite ai grandi della musica: «Haendel è l'unica persona che spererei di incontrare prima di morire, e l'unica persona che vorrei essere, se non fossi Bach» (J. S. Bach); «Haendel intuisce la reazione meglio di tutti noi: quando sceglie, colpisce come un tuono...» (W. A. Mozart); «È la guida di tutti noi» (F. J. Haydn); «Haendel è il più grande compositore che sia mai esistito... sulla sua tomba mi inginocchierei» (L. van Beethoven).

Albrecht, un direttore per i giovani

di Gianni Nuti

INTERVISTA

Maestro Albrecht, tra le sue direzioni stabili annoveriamo quella storica del 1991 a capo dell'Orchestra Filarmonica Ceca: è stato difficile inserirsi in una storia estetica e interpretativa così nazionalista come quella ceca per lei, primo straniero nominato in questo ruolo?
«Molto, molto difficile; non pesava solo lo spirito nazionalista, ma anche il lungo periodo di regime comunista. La prima ragione è antica: il ceppo tedesco che ha dominato per quattrocento anni l'Europa centrale è stato quello austriaco, e anche nell'arte è cosa evidente: Rilke, Kafka, Musil hanno scritto in lingua tedesca, ma erano austriaci. Il primo tedesco che si è insediato nel territorio ceco è stato Hitler, annientando la prima repubblica cecoslovacca dopo neppure un ventennio dalla sua nascita. In quel tempo la maggioranza della popolazione era polacca ed ebrea, e l'etnia tedesca si trovava in schiacciante minoranza. Pochissimo tempo dopo la caduta del muro non potevo che incontrare un ambiente ostile sia in qualità di tedesco sia in qualità di non comunista. Ciò nonostante il 75% dell'Orchestra mi volle risolutamente, un gruppetto cercò in ogni modo d'impedire il mio insediamento, ma non ci riuscì.
Oggi le cose sono radicalmente cambiate, non solo l'atmosfera, ma anche la dirigenza dell'Orchestra, persino quel 10% di professori che mi osteggiava si è volatilizzato e io, pur avendo concluso l'incarico di direttore stabile, torno spesso e assai volentieri sul podio come ospite».

Molte sue scelte di repertorio privilegiano gli autori dimenticati del passato e la musica del Novecento...
«Mi sembra un dovere: per esempio, prima che decidessi di inserirlo nei miei programmi, un compositore importante come Theresienstadt era del tutto sconosciuto; nel 1997 lo feci conoscere meglio al pubblico torinese, a Tokyo prossimamente eseguirò un suo lavoro per celebrare il mio quattrocentesimo concerto in abbonamento. Per molto tempo il mio nome è stato unito a quello di Dvořàk: di quest'autore ho riportato alla luce *Vanda*, un'opera giovanile di rara bellezza e una versione inedita di Jacobin».

Il suo impegno per la promozione della musica si manifesta in varie iniziative a favore dei giovani, come la Fondazione per giovani musicisti d'Amburgo; di cosa si tratta?
«Il futuro della musica potrebbe essere disastroso non solo in Germania, ma anche in Danimarca, in Giappone, in Spagna e in Italia perché i giovani non sono per nulla educati ad ascoltare e produrre musica. In questo momento mi sembra quasi più importante dedicarmi a loro che dirigere un concerto ordinario di stagione. Al Museo del Suono che ho creato molti anni fa hanno accesso giovani studenti in orario scolastico: guidati da musicisti esperti, prendono contatto con tutti gli strumenti di un'orchestra sinfonica, di un gruppo pop, jazz, rock provando anche a suonarli. In dieci anni novantamila giovani a nuclei di trenta, quaranta per due ore e mezza di visita possono scoprire la loro attitudine alla pratica strumentale. Credo sia sufficiente conquistarne un 3-5% per garantire alla musica un futuro. Naturalmente non si tratta di un'attività spettacolare, quindi gli *sponsor* si defilano, al punto che la mia iniziativa è pressoché interamente autofinanziata. Per fortuna stanno nascendo analoghe realtà in Spagna, in Giappone e Danimarca».

Ci parli del libro per bambini che ha scritto sull'orchestra.
«È un libro legato all'attività promozionale e formativa di cui vi ho parlato che, a distanza di molti anni non ha perso la sua attualità: cosa rara in un mercato dei libri dove tutto si consuma in pochi mesi...».

Ha tempo di ascoltare musica non per lavoro?
«Certo che sì: cambio completamente genere ed evito l'impegno uditivo troppo gravoso. Amo il jazz, ma non quello di ricerca, bensì il *blues* delle origini e il *dixieland*».

Le sue letture? Esercitano una certa influenza sulla sua arte di interprete?
«Non si può scindere l'anima che cerca complicità in un'opera d'arte da quella che elabora progetti artistici: le due dimensioni si sostengono scambievolmente. Leggo principalmente poesia, anche se ricordo con piacere opere in prosa di Tomasi di Lampedusa e di Giovanni Verga, voci affascinanti dell'Italia mediterranea. Tengo molto alla lettura in lingua originale, per esempio sto studiando il russo, idioma tanto complicato quanto ricco, consapevole di quanto sia incomprensibile l'arte letteraria di Puškin senza possederne la lingua madre. Poi leggo capolavori della letteratura tedesca, francese, spagnola e ispano-americana e italiana. Da queste ultime desidero estrarre due nomi in particolare: Pablo Neruda e Giuseppe Ungaretti».

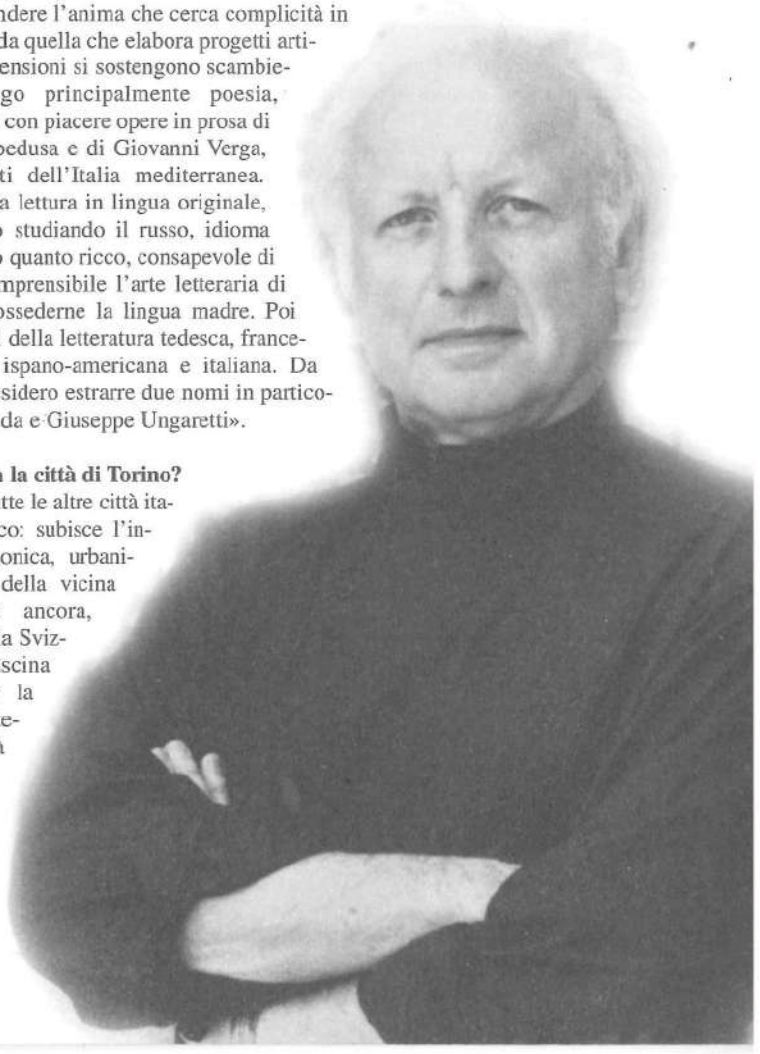
Come le sembra la città di Torino?
«Differente da tutte le altre città italiane che conosco: subisce l'influenza architettonica, urbanistica e umana della vicina Francia e più ancora, secondo me, della Svizzera. Mi affascina moltissimo per la sua eleganza austera, per la nobiltà che non ostenta, anzi nasconde con discrezione».

GIOVEDÌ **20** DICEMBRE ore 20.30
turno rosso
VENERDÌ **21** DICEMBRE ore 21
turno blu
AUDITORIUM DEL LINGOTTO

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Gerd Albrecht *direttore*
Iride Martinez *soprano*
Inge Kalnà *soprano*
Yvi Jänicke *mezzosoprano*
Michael König *tenore*
Stephan Genz *basso*
Christoph Stephinger *basso*
Coro Filarmonico "Ruggero Maghini" di Torino
Claudio Chiavazza *maestro del coro*

Haendel
Israel in Egypt, oratorio in tre parti per soli coro e orchestra HWV 54

Gerd Albrecht



Mors tua, symphonia mea

di Filippo Fonsatti

Da sinistra, in senso orario, Stephan Genz, Iris Vermillion, Kun Woo Paik, Inge Kalnà, Yvi Jänicke

Fumettisticamente parlando, le sinfonie di Mahler sono come il cassetto di Etabeta: contengono ogni suono e timbro realizzabile da un'orchestra tradizionale, e come nel guardaroba zeppo di contraddizioni delle mezze stagioni (lino? lana?) in esse convivono e si compenetrano passato e futuro, alto e basso, vita e morte. Meglio di tante cronache raccontano con inquietudine, ironia e sconvolgente lucidità la dissolvenza incrociata tra un secolo – e un mondo – che finisce e un altro che incomincia. Tutto questo attraverso l'intreccio indistricabile di suono e verbo, di *Lied* e forme musicali ampliate a dismisura. La *Seconda sinfonia* non solo non fa eccezione, ma di questo procedimento è un esempio lampante. Mahler ci impiegò parecchio a ultimarla: tra il primo movimento che risale al 1888 – e che visse di vita propria fino al 1896 con il titolo di *Totenfeier* (*Esequie*) – e la definitiva stesura degli altri trascorsero sei anni. Sicuramente un freno inibitorio alla conclusione del lavoro fu il poco lusinghiero giudizio dello stimato e temuto Hans von Bülow, che dopo aver ascoltato al pianoforte quella prima parte «fu colto da uno spaventoso nervosismo e disse che il *Tristano* era al confronto come una sinfonia di Haydn. E in tutto ciò faceva dei gesti che sembravano quelli di un pazzo». Più o meno le stesse accuse mosse dalla critica all'indomani dell'esecuzione berlinese dei primi tre movimenti strumentali: musica che rompeva le orecchie con fracassi inutili e infliggeva al pubblico dissonanze atroci e torturanti.

Il disappunto fu effimero: ben presto la *Seconda* divenne la sinfonia-feticcio di Mahler, che la scelse per dare il suo addio a Vienna nel 1907, quindi per farsi conoscere a New York e Parigi. E a essa, diretta da Oskar Fried nel 1924, toccò inaugurare il lunghissimo catalogo discografico dell'opera mahleriana (che della *Seconda* conta oggi 100 edizioni).

L'ironia della sorte volle che proprio alla cerimonia funebre di Bülow ad Amburgo Mahler ebbe l'ispirazione per ultimare la *Resurrezione*. Così ricordava nel 1897: «Già da molto tempo pensavo di impiegare il coro per l'ultimo movimento, ma la preoccupazione che ciò potesse sembrare una superficiale imitazione di Beethoven mi faceva esitare... Con l'ultimo movimento della mia *Seconda sinfonia* sono proprio arrivato a frugare tra l'intera letteratura universale, fino alla Bibbia, per trovare la parola liberatrice e alla fine fui costretto a prestare io stesso delle parole alle mie sensazioni e ai miei pensieri... In quel periodo Bülow morì e io fui presente alle sue esequie. Lo stato d'animo che dominava in me mentre me ne stavo là seduto pensando allo scomparso corrispondeva proprio allo spirito dell'opera che era allora in gestazione. Ecco, il coro intonò all'organo il *Corale di Klopstock «Auferstehen»* (*Risorgere*). Ne fui colpito come un lampo, e tutto apparì al mio spirito in assoluta chiarezza e limpidezza». Verrebbe quasi voglia di correggere il motto: *mors tua, symphonia mea*.

Due voci femminili protagoniste insieme con l'**Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai**, diretta da **Eliahu Inbal**, in quell'imponente cantata sinfonica, come alcuni hanno definito la *Seconda sinfonia "Resurrezione"* di Gustav Mahler, nel concerto che apre il mese di dicembre, **giovedì 6 e venerdì 7**: il soprano **Eteri Gvazava**, già Violetta della *Traviata à Paris*, la produzione Rai realizzata nel giugno 2000 in mondovisione, vincitrice del premio Emmy Award 2001 per il miglior spettacolo musicale dell'anno, e il mezzosoprano **Iris Vermillion**, diretta da Giuseppe Sinopoli nell'*Arianna a Nasso* nell'aprile 2000 al Teatro alla Scala. Il **Coro** sarà quello del **Teatro Regio di Torino**, con il quale l'OSN ha un rapporto di collaborazione sempre più stretto e profondo e che tornerà nell'ultimo concerto di gennaio per i *Carmina burana* di Orff.

Giovedì 13 e venerdì 14, incastonato fra due sinfonie suggello del classicismo di spirito gaio e brillante, la *KV 385 Haffner* di Wolfgang Amadeus Mozart e la *Sinfonia n. 2 op. 36* di Ludwig van Beethoven, ancora sotto la direzione di **Eliahu Inbal**, si potrà godere dello splendido *Concerto in sol per pianoforte e orchestra* di Maurice Ravel. A interpretare questa straordinaria pagina, opera della piena maturità dell'autore, traboccante di idee e di fantasia espressiva, si appresta il coreano **Kun Woo Paik**, considerato uno dei grandi interpreti di oggi, vincitore del «Naumburg» e del «Busoni», protagonista di una prestigiosa carriera internazionale avviatasi con un trionfale recital al Lincoln Center di New York dedicato proprio all'integrale di Ravel.

Nel concerto che precede il Santo Natale, **giovedì 20 e venerdì 21 dicembre**, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai sarà diretta da **Gerd Albrecht** in uno dei vertici della produzione oratoriale di Georg Friederich Haendel: *Israel in Egypt per soli, coro e orchestra*. L'occasione vedrà ancora una volta insieme con l'Orchestra il **Coro Filarmonico «Ruggero Maghini» di Torino**. Nella narrazione della schiavitù in Egitto e del passaggio del Mar Rosso, affiancano il Coro, che per importanza drammatica assume in quest'opera un ruolo primario rispetto agli episodi solistici, i soprani **Iride Martinez**, nativa del Costa Rica, dal 1994 membro della *troupe* dell'Opera di Brunswick, e **Inge Kalnà**, già appartenente al corpo stabile dell'Opera di Riga e allo Studio dell'Opera di Amburgo, vincitrice nel 1998 del «Bruce Millar Memorial Trust Award», il mezzosoprano **Yvi Jänicke**, primo premio nella sezione *Lied* del Festival di Hertogenbosch (Olanda) e membro del Solistenensemble dell'Opera di Amburgo, mentre le voci maschili saranno quelle del tenore **Michael König**, vincitore del Meistersängerwettbewerb di Norimberga, e dei bassi **Stephan Genz**, vincitore del Grammophone Award di Londra, e **Christoph Stephinger**, membro dello Studio dell'Opera Bavarese e dell'Opera del Teatro di Hannover. *(m.l.)*

Un po' di Polonia al Lingotto

di Sergio Bonino

Anche se con un solista russo, anche se interpreti di uno dei monumenti sinfonici universali di un grande autore tedesco, la *Settima* di Beethoven, la prevalenza dei colori polacchi sul palcoscenico del Lingotto il 4 dicembre 2001 è innegabile. E anche se non volessimo prendere posizione nelle dispute sulle origini del cognome dell'autore della *Grande polonaise op. 22* che verrà celebrato nella prima parte del concerto (*Chopin-Chapin*, francese / *Szopen*, polacco / *Schopping*, secondo la teoria più improbabile e sospetta, poiché datata 1944, tedesco) e ignorare il forte legame di quel tale Fryderyk/Frédéric con la patria dei suoi primi vent'anni di vita, a rappresentare la Polonia nel concerto di Lingotto Musica rimarrebbero comunque un direttore e un'orchestra intera.

L'Orchestra 1945: la polvere delle cariche di cavalleria contro i mezzi corazzati tedeschi si era già depositata, ma i fumi dei crematori erano ancora alti. Giusto centodieci anni dopo che il pubblico parigino aveva conosciuto l'*op. 22* di Chopin, quasi a dimenticare i recenti orrori dell'occupazione nazista, quasi a esorcizzare le preoccupazioni per il futuro, veniva fondata la Polska Orkiestra Radiowa (Orchestra della Radio Polacca) che si dedicava alle trasmissioni di musica leggera e popolare. Questa vocazione degli esordi con il violinista e direttore d'orchestra Stefan Rachoń, estesa nei decenni alle trasmissioni televisive ma integrata sempre più dall'ampliamento del repertorio in direzione sinfonica, si è modificata gradualmente fino a trasformare il complesso nell'orchestra classica che conosciamo ora, caratterizzata da una spiccata personalità degli archi evidenziata ricorrentemente dalla critica.

Sotto la direzione di Tadeusz Strugala (1990-93) la Polska Orkiestra si è trasferita nella moderna sede della Sala Lutoslawski di Varsavia e ha proseguito l'attività radiofonica affiancandola a quella concertistica internazionale. Probabilmente la memoria delle proprie origini ha fatto sì che l'Orchestra mantenga vivo l'interesse per un repertorio "parallelo" di musica per il cinema, collaborando spesso con autori come Michael Kamen, Maurice Jarre o Ennio Morricone; allo stesso modo non sembra casuale la scelta di partecipare a concerti come quello di Darmstadt dell'8 maggio 1995, durante il quale la Polska Orkiestra Radiowa ha eseguito la *Passione secondo Luca* di Penderecki, alla presenza del compositore e con un coro misto polacco-tedesco, per celebrare il 50° anniversario della fine della II Guerra Mondiale.

Il direttore Nel 1993 Wojciech Rajski ha assunto la direzione artistica della Polska Orkiestra Radiowa e, dimostrando un'attenzione ai giovani musicisti conseguente ad anni di attività didattica tra Karlsruhe e Francoforte sul Meno, intraprende uno svecchiamento degli organici. Diplomatosi in direzione d'orchestra con Boguslaw Madey all'Accademia di Musica di Varsavia, Rajski si è perfezionato a Colonia e Vienna; ha lavorato presso l'Opera della capitale polacca dal 1971 al 1978, negli anni successivi è stato direttore artistico della Filharmonia di Poznań (1978-80) e direttore ospite all'Opera di Bonn e nel 1982 ha fondato la Polska Filharmonia Kameralna (Orchestra Filarmonica da Camera Polacca) di Sopot, compiendo tournée in Europa, negli Stati Uniti, in Cina e Giappone e realizzando numerose incisioni discografiche.

Wojciech Rajski ha collaborato con numerose orchestre tra Francia, Germania, Svizzera e Messico e con solisti quali Claudio Arrau, Leonid Kogan, Mstislav Rostropovič, Henryk Szeryng e Krystian Zimerman spaziando con disinvoltura dagli autori dell'Europa orientale ai classici tedeschi e austriaci, e con la Polska Orkiestra Radiowa ha registrato, tra l'altro, le sonate per clarinetto di Brahms nell'elaborazione per orchestra di Luciano Berio.

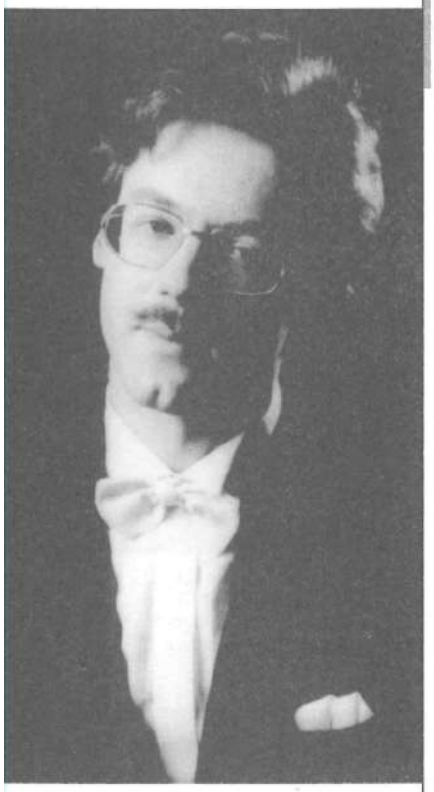
Aspettiamo con curiosità quest'invasione polacca del Lingotto.

Polska Orkiestra Radiowa

INTERVISTA

Bunin: nel nome di Chopin

di Marina Pantano



Stanislav Bunin

Maestro Bunin, la sua carriera internazionale è iniziata con due primi premi nelle più importanti competizioni pianistiche internazionali: il «Long-Thibaud» di Parigi (1983) e lo «Chopin» di Varsavia (1985). Che cosa si ricorda di quei due momenti così speciali?

«Ero giovane (e stupido), ma conservo ancora nel mio cuore la meravigliosa esperienza di quelle due città, del pubblico e delle impressioni musicali che vissi allora. Ciò che più mi colpisce ancora adesso è stata la "leggerezza" con la quale ho vinto i due premi (anche se a Varsavia persi quasi dieci chili!). Fu un prodigio musicale: affrontai le prove dei concorsi come concerti dati per il pubblico di quelle città. Non pensai nemmeno per un istante che stavo partecipando a una competizione, e di quel livello! Forse fu questo il segreto della mia "facile" vittoria...».

Come suonò Chopin a Varsavia? Che cosa colpì la giuria?

«Per quel che ho potuto sapere io (come concorrente non avevo contatti personali con la giuria) il mio Chopin non suscitò grande scandalo (come avvenne invece nel 1980 con Ivo Pogorelich). Ma già alla seconda prova ero al primo posto».

Che cos'è cambiato da allora nelle sue interpretazioni chopiniane?

«Molto. Prima di tutto ho smesso di pensare a Chopin come a un "leone del pianoforte", per dare piuttosto risalto al filosofo e al grande pensatore. Oggi riesco cioè ad afferrare pienamente il tratto alquanto tragico ed estremamente serio delle sue opere. In particolare le ballate e le due grandi sonate spingono il mio pensiero in quella direzione».

Varsavia le ha lasciato in eredità l'etichetta di pianista chopiniano. Un'etichetta nella quale lei ha detto di non riconoscersi. Eppure le sue incisioni del compositore polacco hanno vinto i premi più prestigiosi e lei è membro della Fondazione Internazionale «Chopin» di Varsavia.

«Il pubblico e i critici polacchi mi hanno davvero tributato negli anni una grande stima e una costante attenzione, ma sono diventato membro della Fondazione senza saperlo e senza aver fatto mai nulla per diventarlo... Del resto ho suonato proprio tanto in Polonia, nella sala della Filarmonica di Varsavia (che poi è la sede del concorso), dove è nato il mio ciclo triennale internazionale dedicato a Chopin, dove ho registrato cd per la Emi-Classics. Dopo il mio ultimo concerto nel maggio di quest'anno, in occasione dei festeggiamenti per il centenario della Filarmonica, ho dovuto definitivamente e incredibilmente riconoscere che sono davvero un pianista chopiniano (!?!)».

Ci dica qualcosa sul compositore e sulla sua opera.

«Sul fatto che Chopin sia stato il più importante compositore per il pianoforte non c'è più bisogno di discutere. La sua opera non investe solo l'estetica, ma ha anche un peso fondamentale nella didattica del pianoforte. Insieme con Johann Sebastian Bach, Chopin ci ha regalato i più ricchi e profondi studi dell'arte pianistica. Anche solo il famoso *Studio in mi maggiore* è fondamentale per l'approccio al pianoforte. Il "legato" chopiniano poi è uno dei più importanti e più indispensabili principi della moderna tecnica pianistica: chi non lo padroneggia perfettamente non dovrebbe suonare il pianoforte!».

Che cosa hanno in comune Chopin e Bunin? La sensibilità o il pensiero musicale?

«Trovo difficile confrontarmi con un genio come Chopin... Penso che ogni pianista professionista subisca in qualche modo la sua influenza, perché aveva una personalità davvero impressionante; ma è un fattore totalmente soggettivo, diverso per ognuno. La sensibilità o il pensiero musicale sono solo alcuni aspetti del suo genio. Personalmente sono stato influenzato molto di più dalla sua visione del mondo e dalla tragicità della sua esistenza... Anche la sua carriera e il suo destino mi sembrano estremamente importanti per l'interpretazione delle sue opere. Il lato che sento più vicino è l'autentica "aristocraticità" del XIX secolo presente nella sua musica, che è poi l'ostacolo più difficile da superare per i pianisti odierni: riuscire a trasmettere questa sua "aristocraticità" al moderno pubblico "democratico"».

E il suo virtuosismo?

«Il virtuosismo di Chopin è simile a quello di Domenico Scarlatti: è *hand made*. Ogni sfumatura del fraseggio, anche nei tempi più veloci, deve essere provata e capita in precedenza dal pianista con una flessibilità da notturno. Più si capisce a fondo ogni singola frase e il suo significato, più velocemente e facilmente si affrontano e superano le difficoltà tecniche dovute al suo virtuosismo. L'esempio migliore è rappresentato dai *24 Studi*, che io considero un lavoro geniale dal punto di vista musicale (più che tecnico)».

Un ultimo commento sui brani che suonerà a Torino per Lingotto Musica il 4 dicembre.

«L'*Andante spianato* e *Grande polonaise brillante op.* 22 offre molti stimoli "artistici" e musicali, che procurano un grande godimento a ogni esecuzione in pubblico. Amo soprattutto la flessibilità dei tempi e l'estrema raffinatezza del fraseggio e delle sfumature di questo brano. Il primo *Concerto op. 11* l'ho suonato per la prima volta a diciannove anni proprio come prova del Concorso Chopin di Varsavia. Poi alla Carnegie Hall di New York, a Monaco, a Parigi, a Tokyo, e così via... Mi è già successo di stufarmi di questo pezzo per poi sentirne la mancanza e ritornarci volentieri su. La serietà e il temperamento del giovane Chopin non sono andati perduti e continuano a parlarci anche dopo centocinquant'anni dalla sua morte».

Il lago dei cigni, il Romanticismo per eccellenza

di Elisa Guzzo Vaccarino

Oggi può sembrare incredibile, ma l'esordio del *Lago dei cigni* di Čajkovskij fu un autentico "insuccesso": il 20 febbraio del 1877, al Bol'šoj, la coreografia dell'austriaco Wenzel Reisinger non piacque al pubblico e non convinse la critica, così che dopo 39 rappresentazioni fu archiviata. Eppure, quella sera, era nato un nuovo genere di danza e di musica per la danza: «Il balletto è anche una sinfonia», dirà poi Čajkovskij, compositore dalla sensibilità acuta e dalla fantasia romantica, che già si era esercitato su una piccola storia di laghi e di cigni a beneficio dei nipoti nella casa di campagna dell'amata sorella. Qualche tempo dopo, il principe del suo balletto per adulti, Siegfried, si innamora della bella Odette, candido "cigno del lago" di giorno per via dell'incantesimo del mago Rothbart, e dolce fanciulla di notte, giurando di liberarla con il suo amore eterno. Ma quando, per volontà della Regina Madre, alla festa sontuosa in cui dovrà scegliere la sua futura moglie tra molte principesse d'ogni dove, punta sul cigno nero Odile, scambiandola per l'amata, condanna di fatto a morte con il suo tradimento la tenera Odette e se stesso. Insieme perderanno la vita nel lago fatato in tempesta.

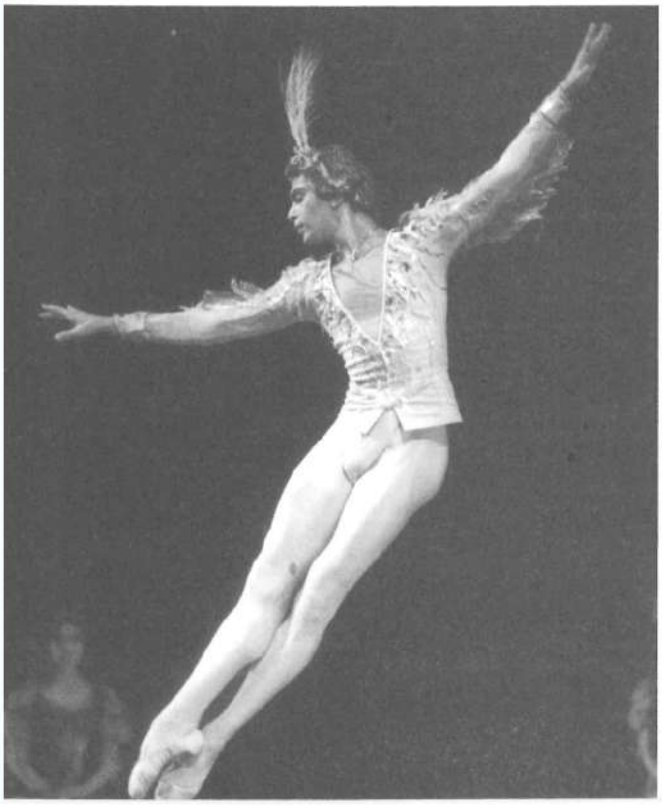
Questa la vicenda di base, che il 27 gennaio 1885 prenderà nuova vita nel leggendario Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, a opera di Marius Petipa, francese, per il primo e terzo atto, quelli terreni, e di Lev Ivanov, russo, per il secondo e il quarto, quelli dei tutú bianchi che tuttora incantano le platee di tutto il mondo. Allora fu l'italiana Pierina Legnani a danzare nel doppio ruolo di Odette-Odile, un banco di prova per qualunque ballerina, lirica e palpitante come cigno bianco, seducente e persino maligna come cigno nero.

Da quella data il balletto-simbolo del repertorio romantico non ha mai più abbandonato le scene russe, nutrendosi dell'apporto di una lunga lista di *metteur en danse*, da Aleksander Gorskij ad Asaf Messerer a Vladimir Bourmeister e, a Leningrado (il nome sovietico di San Pietroburgo) da Fyodor Lopoukov ad Agrippina Vaganova a Konstantin Sergeev, e si è poi diffuso in America e nell'Ovest europeo nell'interpretazione delle più grandi compagnie, sempre per il tramite di coreografi russi, da Nikolaj Sergeev a Londra a George Balanchine a New York, allo stesso Bourmeister e a Rudolf Nureyev a Parigi. Nella sua lunga avventura attraverso i secoli, va detto che il *Lago* russo ha visto infiniti ritocchi, revisioni, aggiunte, spesso con l'intento di trovare una chiave logica e positiva al *plot*, provando vari finali, dal più ottimistico con il Principe che batte Rothbart in duello e salva tutti i cigni, in auge soprattutto negli anni Trenta, positivamente socialisti, al più commovente, con la sola morte di lei, per una storia che però vive – deve vivere – invece di mistero e di poesia. Al Bol'šoj di Mosca le incrostazioni di tanti interventi sono state ricondotte all'ordine da Jurij Grigorovič nel 1969 – con debutto la sera di Natale – mirando a tornare alle origini, allo spirito che animò la composizione čaikovskiana, e contrapponendo il sogno d'amore ideale alla disillusione della dura realtà: la gioia perfetta non dura che un breve momento, prima del disinganno e del dolore. Il Principe, per Grigorovič, diventa così un personaggio sfaccettato, un eroe romantico che si sdoppia/contrappone al lato oscuro della sua stessa anima, al male, cioè Rothbart, mentre Odette e Odile sono i due volti di una stessa complessa natura femminile. Tecnica e stile vengono, dunque, piegati all'integrità drammaturgica del libretto indagato nei suoi significati riposti e alla natura della musica che li suggerisce.

L'attuale edizione di Grigorovič, che inaugura il nuovo millennio, parte dalle scoperte di allora e dalle riflessioni di ora, sulla scorta della profonda conoscenza dell'evoluzione del *Lago dei cigni* nella cultura teatrale russa e occidentale. Non più una favola, ma una "novella romantica" in due soli tempi, che alternano scene realistiche e scene fantastiche senza soluzione di continuità. E mentre, in Occidente, il *Lago* non cessa di ispirare nuove versioni, radicalmente alternative, da quella di Mats Ek, con i suoi cigni *unisex* calvi e scalzi e la Regina-Rothbart, a quella gay di Matthew Bourne allusiva della Casa Reale britannica, a una imminente, e certo dissacrante, di Jan Fabre per il Balletto delle Fiandre e a un'altra ancora, anche questa prossima, di Hans van den Broeck, *Le lac des singes*, o delle scimmie, anziché "*des cygnes*", giocando con i nomi e con le idee, da Mosca arriva un gioiello, figlio della grande tradizione, che porta in sé tutto il sapere dell'eredità che dall'Ottocento giunge a noi, levigata come una pietra preziosa, rifinita, lustrata, accarezzata come il pezzo prediletto dello scrigno della memoria.

La bella addormentata, una fiaba sulle punte

La bella addormentata è, all'origine, opera del genio di Marius Petipa, librettista, in associazione con il nobilissimo responsabile dei teatri zaristi Vsevoložskij, e coreografo ispirato, nonché pressato dalla necessità, in quel momento, di rinverdire la gloria un po' appannata della sua compagnia, dilettando lo Zar, la sua corte, i ballettofili e i ballettomani. Dalla fiaba di Perrault sulla principessa dormiente Petipa ha tratto la materia – o meglio il pretesto – per costruire in stretto contatto con Čajkovskij – entrambi presissimi anche in mille altre commissioni e incombenze – il più meraviglioso monumento alla tecnica e allo stile accademici, in tutte le loro declinazioni, intorno alla stella principale, la luminosa Principessa Aurora, affidata a un'italiana su cui scommettere, Carlotta Brianza, scaligera, allieva di Blasis. È il 16 gennaio 1890 nella gelida San Pietroburgo, dove solo il Teatro Mariinskij brilla di luci e conforta di caldo, mentre fuori cade la neve. Per lei, la ballerina, l'*étoile* su cui si appuntano tutti gli sguardi, una sfida da brivido, l'*Adagio* della rosa con i quattro cavalieri che aspirano alla sua mano, dove si tratta di non tremare mantenendo un equilibrio d'acciaio per un tempo sospeso di durata mozzafiato. E poi, per le altre prime ballerine, tante bellissime "variazioni", così si chiamano i soli di bravura, delle fate benefiche che portano alla festa di Battesimo tutti i doni più desiderabili alla bimba tanto attesa e finalmente nata alla coppia reale. Solo Carabosse (un feroce ballerino *en travesti*), dimenticata nel cerimoniale e offesa nell'onore, lancia il maleficio sulla piccola: si pungerà con un fuso (il sangue come simbolo della maturità sessuale) e morirà. Ma la Fata dei lillà – saggia maestra di rosei e squisiti passi – cambierà la condanna in un sonno temporaneo, per cento anni, da cui Aurora si sveglierà per il bacio del Principe che se ne innamorerà sul suo letto di morte apparente in quel bosco del titolo che ha ormai circondato la reggia, nascondendola agli occhi profani. Aurora torna, raggiante, alla vita e per lei si fa gran festa a corte con i personaggi delle fiabe e con gli animaletti della foresta, tra cui gli uccellini azzurri, che dispongono anch'essi di una super-variazione ciascuno. E proprio qui, tra questi guizzanti pennuti, si rivelano spesso i nuovi talenti brillanti della casa.



I fuorusciti russi esporteranno *Bella* ovunque, da New York, con la leggendaria Anna Pavlova – famosissima interprete della *Morte del cigno* – e poi con Michail Mordkin, tra i fondatori dell'attuale American Ballet Theatre, a Londra con la *Sleeping Princess* allestita dai Ballets Russes di Djagilev (1921) con la Brianza nel ruolo di Carabosse e con un apparato tanto ricco da andare in bancarotta, e poi con l'edizione messa in scena da Sergeev, che portò in occidente i quaderni con la notazione dei grandi balletti di repertorio russi.

Jurij Grigorovič, al Bol'šoj, dal 1963 ha lavorato sulla sua *Bella addormentata* valendosi di una *étoile* strepitosa come Maya Plisetskaja, di Ekaterina Maksimova come Florina e di Vladimir Vasil'ev come Uccellino azzurro. Ma è solo dieci anni dopo, nel 1973, che Grigorovič e lo scenografo-costumista Simon Virsaladze creano la versione di riferimento ancora attuale con una armonica coerenza concettuale e coreografica, in un *décor* "sinfonico" con i colori pastello per la primavera di gusto pietroburghese della bella Aurora e i toni dorati del bosco nelle tinte dell'autunno. La meditazione romantica del Principe alla ricerca – psicanalitica – di sé nella boscaglia dei sentimenti, che si risolve in un a solo lirico-apollineo amplia qui il ruolo maschile, un tempo sacrificato a quello femminile, e contraddistingue la concezione novecentesca del personaggio nella scrittura del coreografo che ha siglato tutti i titoli maggiori al teatro Bol'šoj.

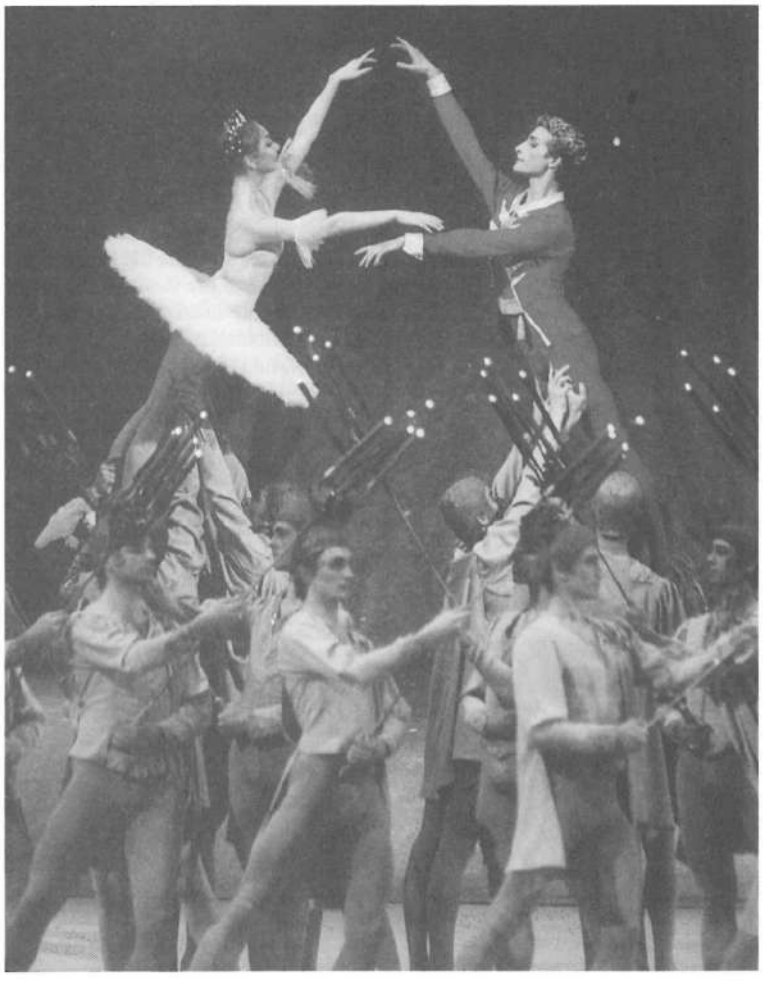
Mentre all'Ovest questo balletto squisito, che viene messo in cartellone con parsimonia per "scarsità di fate mirabili", ha dato origine ad almeno un paio di *remake* interessantissimi, quello di Roland Petit in chiave fumettistica con un Re-Groucho Marx, un'Aurora che nasce sotto un cavolo e una Carabosse – Zizì Jeanmaire in calze fumé, e quello di Mats Ek per il Cullberg Ballet, dove la fanciulla ribelle ai genitori si punge con la siringa della droga, a Mosca trionfano tuttora i tutú colorati delle fate e i personaggi delle favole, da Cappuccetto rosso in duo con il suo lupo a Cenerentola al Gatto con gli stivali, creature uscite dalle pagine di un libro illustrato che volteggiano sul palcoscenico intorno all'eroina della storia, quell'Aurora che arriva all'età adulta sulle ali dell'amore con il *grand pas* in cui culmina tutta la felicità possibile a questo mondo: un attimo supremo che ci illude di una perfezione appagante ed eterna mettendo in campo la tecnica più cristallina, la padronanza del corpo più magica, la musica più delicatamente sensuale: tutto per le luci abbaglianti del trionfo. *(e.g.v.)*

Lo schiaccianoci: il Natale perfetto

Nel caso dello *Schiaccianoci*, il balletto diventato il simbolo del Natale, quasi con l'obbligo di metterlo in scena ogni anno, se no non sembra neppure festa, si torna nuovamente a una favola, quella delle paure infantili notturne, il ben noto racconto *noir* di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, addolcito però nella riscrittura di Alexandre Dumas.

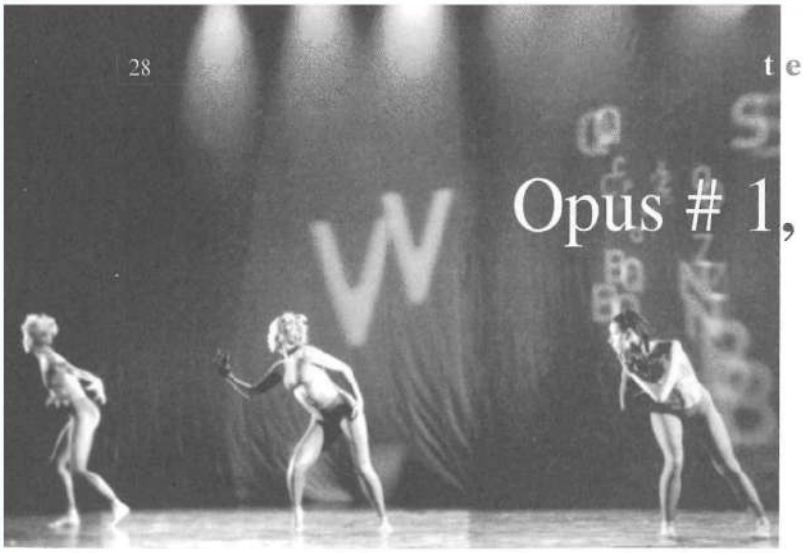
Lo schiaccianoci, l'ultima creazione della serie fortunata che associò il talento straordinario di Čajkovskij, compositore, Marius Petipa, librettista, e Lev Ivanov, coreografo, arrivando in scena il 6 dicembre 1892 ancora e sempre al Teatro Mariinskij, *starring* Antonietta dell'Era, fu giudicato negativamente dall'eminente ballettomane Konstantin Skal'kovskij: «Poca cosa per la ballerina, nulla per l'arte; e anche la musica è piuttosto debole»; e ancor peggio da un altro autorevole osservatore, Nikolai Bežobražov: «Vale poco come *féerie*». Errori di valutazione clamorosi, dovuti forse alla delusione per non aver ritrovato nella *mise en danse* quel versante oscuro hoffmaniano che tanto affascinava i lettori.

Solo di lì a un decennio il *Valzer dei fiocchi di neve* sarà riconosciuto come un autentico capolavoro e il ruolo di Fata confetto sarà conteso tra le migliori ballerine, anche se consiste di un unico passo a due. La prima produzione di *Schiaccianoci*, al Bol'šoj, fu curata da Aleksandr Gorskij, ormai a fine carriera e, storicamente, in piena fase rivoluzionaria, per cui quel tipo di balletto mal si addiceva al clima interno del teatro, anti-gerarchico e ugualitario. A Leningrado, invece, lavorarono sulla storia della piccola Clara o Maria – che riceve in dono dallo zio orologiaio-mago Drosselmeyer un pupazzo schiaccianoci, pronto al suo fianco nella battaglia notturna contro i topi, e se ne innamora, una volta scoperto che è il bel nipote dello zio stesso, non senza un volo goloso nel regno degli zuccheri – sia l'innovatore Fijodor Lopukhov, che ne fece nel 1929 un moderno balletto robotico sia Vassilij Vajnonen, che nel 1934 ne ricavò uno spettacolo soprattutto per bambini, con il mondo dei sogni ben distinto da quello quotidiano e con la giovane futura grandissima stella Galina Ulanova come protagonista.



Al Bol'šoj di Mosca, Jurij Grigorovič decise, nel 1966, di tornare al senso ultimo della partitura di Čajkovskij e anche ai risvolti più inquieti della vicenda nella scrittura di Hoffmann, valendosi di una coppia di protagonisti d'eccezione, Ekaterina Maksimova e Vladimir Vasil'ev. Nulla di "dolciastro" per la sezione dei canditi o di "commovente" nella sua versione, che mette l'accento caso mai sulla lotta e sulle prove da superare per crescere. Tutti i russi d'occidente hanno allestito il loro *Schiaccianoci*, Sergeev a Londra per il Sadler's Welles Ballet, George Balanchine per il New York City Ballet, che lo ripropone immancabilmente a ogni fine d'anno, Nureyev a Stoccolma, a Londra, a Parigi e anche alla Scala, Baryšnikov all'American Ballet Theatre.

Se l'americano John Neumeier ha trasposto l'ambiente in un teatro d'opera dove la sorella maggiore di Clara è *étoile* e se Mark Morris, nato a Seattle, nel suo *The Hard Nut Underground* rimette in campo la storia nella storia della "noce dura" per i suoi ragazzacci avventurosi durante un party malizioso e salace, a Mosca per Grigorovič la noce è solo e sempre il veicolo fatato per entrare nel paese onirico della festa dell'amore, che si conclude con il risveglio alla vita normale, dove non tutto risplende come laggiù. Qui il balletto di Natale diventa, nel fondo, una meditazione sulla natura umana, nel suo romanticismo e nella sua realtà terrestre, condotta con i mezzi della danza più raffinata e affascinante, per sedurre l'immaginazione e per seminare il germe della bellezza servendosi di un apologo sull'infanzia e la maturità, sulla meraviglia e l'incanto della scoperta di sé e del mondo. *(e.g.v.)*



Opus # 1, il software che danza

MARTEDÌ 4 DICEMBRE
PICCOLO REGIO
LABORATORIO ore 21
ingresso lire 13.000 (€ 6,70)

È facile oggi riempirsi la bocca con la parola "tecnologia" applicata allo spettacolo. Nella realtà spesso l'apporto tecnologico si riduce a fornire uno sfondo scenico virtuale o una più o meno efficace elaborazione informatica del suono. Più di rado capita di assistere a *performance* nelle quali l'apparato tecnologico agisce in modo diegetico rispetto ai gesti, ai suoni e alla drammaturgia, diventandone non soltanto parte integrante ma addirittura elemento catalizzatore. Accade in *Opus # 1*, opera interattiva per danzatori ideata dalla coreografa Ariella Vidach insieme al videoartista Claudio Prati, al compositore Lorenzo Brusci e al programmatore Paolo Solcia.
Ariella Vidach ha vissuto negli Stati Uniti per una decina d'anni, dove ha studiato con i più significativi coreografi della generazione moderna e postmoderna: Trisha Brown, Twyla Tharp, Dana Reitz, Steven Petronio, Steve Paxton, Bill T. Jones. Ha iniziato a produrre sue coreografie nel 1980 e otto anni dopo ha fondato a Lugano l'associazione culturale *Avventure in Elicottero Prodotti* con lo scopo di produrre e promuovere l'arte multimediale. Al 1996 risale la nascita, a Milano, della compagnia di danza *Ariella Vidach – AiEP* con la quale produce spettacoli multimediali, affiancando alla ricerca sul codice della danza l'interesse per le tematiche che riguardano il rapporto tra corpo e tecnologia.
Opus # 1 è un'alchimia di corpi in un ambiente interattivo rarefatto. Ispirato al racconto di Jorge Luis Borges, *La biblioteca di Babele*, *Opus # 1* è una metafora del mondo: lì ci sono il caos e l'ordine, "bibliotecari imperfetti" costantemente alla ricerca dei misteri fondamentali dell'esistenza e dell'umanità. Nessuna risposta, ma molte scoperte: relazione con gli altri esseri antropomorfi, con lo spazio, con i suoni onomatopeici, con i rudimenti del linguaggio, con le immagini. Universo di segni che tenta di trasformarsi in scrittura. Linguaggio corporeo che diviene parola ed emozione. Tutto in *Opus # 1* deve essere scoperto e trasformato.

Barbablù, in principio, citazioni dagli abissi

MERCOLEDÌ 19 DICEMBRE
PICCOLO REGIO
LABORATORIO ore 21
ingresso lire 13.000 (€ 6,70)

Un coltellaccio si conficca nel suolo, una porta s'illumina e si apre sul nulla, la filastrocca sinistra di una bambina viene interrotta dal rimbrotto della madre, fili di luce tracciano traiettorie sghembe che poi svaniscono. Subito lo spettatore viene calato tra frequenze basse e voci roche nell'incubo sonoro di *Barbablù, in principio*, operina in sette movimenti firmata da Pierangela Allegro e Michele Sambin. Il fascino maledetto di Barbablù ha saputo ammaliare in ogni ambito della letteratura, della musica, del cinema, dalla fiaba al racconto ironico, dalla profondità simbolista alla tragicità espressionista, all'opera – basti ricordare per tutti il *Castello di Barbablù* di Balász & Bartók. «La nostra ricerca – dicono gli artisti della compagnia Tam-Teatromusica che firma lo spettacolo – prende le mosse dall'analisi della figura femminile così come ci giunge dai diversi Barbablù: popolari e colti, contemporanei e arcaici, dalla fiaba di Perrault al libretto d'opera di Maeterlinck, ai frammenti febbrili di Trakl, ma anche dal Barbablù buono di Anatole France, dalla storia poliziesca di Max Frisch, dal film *M* di Fritz Lang, il tutto sfiorato dalla figura di Gilles de Rais; ma questo è stato solo il principio. In seguito la ricerca si è spinta ad analizzare i rapporti tra maschile e femminile per attraversare la questione fondamentale attorno a cui ruota la scrittura scenica che è l'inseparabile legame tra creazione e distruzione nei rapporti tra gli esseri umani e tra loro e le cose che li circondano, anche quelle che essi stessi hanno creato e più amano».

Le citazioni si inseriscono in un congegno visivo-sonoro-gestuale ipnotico e onirico, in cui il ritmo di luci (Pietro Della Corte), musica (Michele Sambin) e suoni (Alvise Vidolin e Dante Falpati) ha la precisione di un meccanismo a orologeria contenuto nella scatola scenica: «Immaginiamo una stanza abitata da suoni e rumori indefiniti; via via che essi diventano nominabili possiamo scorgere due luoghi dentro la stanza; appena i luoghi diventano visibili ecco venirci incontro i due abitanti: sposa e sposo, poi fratello e sorella, poi ancora padre e figlia, legati in una fuga che è vertigine».

INTERVISTA

Carlo Pestelli, cantore di muri

di Nicola Campogrande

Carlo Pestelli, le sue nuove canzoni hanno una ricchezza armonica notevole rispetto a quelle degli esordi, a quella *Buon umore* che dieci anni fa ci aveva cantato alla "Città del sole", trovando una rima – allora di stretta attualità – con *San Vittore*. Che cosa è successo nella sua ricerca musicale?

«Prima suonavo la chitarra due ore alla settimana, ora la suono quattro ore al giorno. E quindi la ricchezza mi viene dalla maggiore familiarità tecnica con la musica: suono meglio, scrivo musica più interessante. La chitarra continua però a essere tutto il mio mondo: non ho un ministudio di registrazione in casa come molti miei amici, non uso il computer per arricchire il mio *sound*. Ho dei modelli in qualche modo antichi e la mia passione per un musicista come Nick Drake, che prima di morire ha pubblicato solo tre dischi, sta lì a dire questo: a me interessa il *pop-folk*, credo più inglese che americano. E poi ho qualche radice mediterranea, da Brassens a Buscaglione. Questo, tra l'altro, fa sì che io non possa avere niente a che vedere con i musicisti che creano *jingle* pubblicitari, che usano la propria tecnica al di là del rapporto immediato con lo strumento...».

I suoi testi hanno un gioco di ritmi e di rime molto studiato: fingono di darsi una regola e poi la infrangono, con un piccolo colpo di scena che sorprende a ogni giro. È voluto o le viene spontaneo?

«È un effetto ricercato, studiato, anche per sfuggire alla patologia della rima. La rima appartiene al passato, bisogna farne a meno. Se ascolti l'ultimo disco di Vinicio Capossela senti che non c'è neanche una rima, ci sono soltanto assonanze. Anch'io voglio rompere la regolarità, quando si può, e questo è un modo di farlo».

La sua musica per chi la scrive?

«La scrivo per me, la scrivo perché mi piace suonare la chitarra. Poi adesso me ne sono comprata una nuova, con dei magnifici bassi, una Lakewood, canadese. Quindi, diversamente da prima, quando avevo una chitarra sgalfa, nel comporre parto prima dalla musica, non dal testo. E poiché io non ho il dono della sintesi, questo modo di fare mi aiuta a essere più efficace».

Quando deve spiegare a un organizzatore di concerti le sue canzoni, che cosa gli dice?

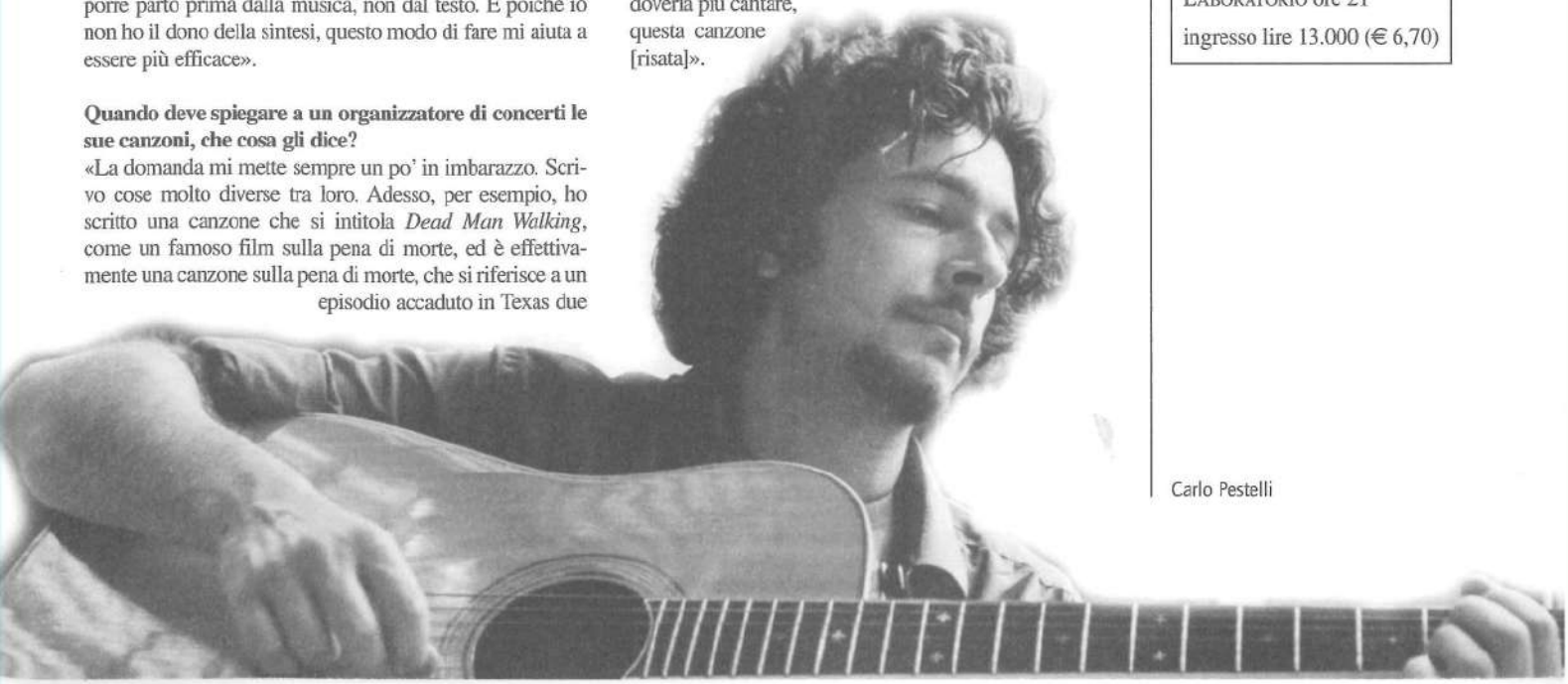
«La domanda mi mette sempre un po' in imbarazzo. Scrivo cose molto diverse tra loro. Adesso, per esempio, ho scritto una canzone che si intitola *Dead Man Walking*, come un famoso film sulla pena di morte, ed è effettivamente una canzone sulla pena di morte, che si riferisce a un episodio accaduto in Texas due anni fa, quando un tale Gary Graham venne ucciso dopo diciassette anni di detenzione nel braccio della morte. Il fatto mi sembrava particolarmente spietato, perché riferito a un uomo rinchiuso ancora minorenne e poi ucciso a trentun'anni, quando di fatto era ormai un altro. È una canzone amara, che non ammicca al pubblico, che – diversamente da altre mie canzoni – non cerca la risata. Così, per spiegare che cosa scrivo, dico: canzoni di varia umanità, che spaziano dalla cronaca attuale al tema dell'innamoramento. Più specificamente: al tema dell'uomo che rincorre la donna [risata]».

Perché è così importante la sua *Zeus ti vede*? L'ha scelta come titolo per la serata...

«È una canzone sulle scritte murali e ci ho messo due anni a sistemarla: ogni volta la riscrivevo se qualcuno me ne soffiava una interessante. Le parole sono al 90% quelle raccolte dai muri, con alcuni miei piccoli interventi solo per raccordare: e infatti è una canzone che, per correttezza professionale, non ho nemmeno depositato alla Siae, perché il testo in fondo è di autori ignoti. *Zeus ti vede* è quella scritta, te la ricordi?, che vedevamo da ragazzi, con quel triangolo e l'occhio dentro. Ora, accade che a ogni concerto, quando la canto, viene qualcuno a raccontarmi le scritte che ha letto sui muri della propria città (i toscani sono i più spassosi...); e un giorno è venuto un amico a dirmi: ma tu lo sai che Zeus stava per Zanetti Elio Unico Signore, un buffo tizio della Torino di quegli anni? Così mi ci sono affezionato ancora di più...

Zeus ti vede, poi, è una canzone che in qualche modo canta Torino; così mi piace presentarla qui. E, in tema di torinesità, al Piccolo Regio canterò anche *Denis Martucci punto com*, una canzone ispirata a quel candidato di Forza Italia al consiglio comunale un po' troppo ambizioso, che fu costretto a oscurare la sua faccia sui manifesti. Dentro ci sono riferimenti localissimi, come il nome Scanderebech, che a Torino dice ancora qualcosa, ma sono citazioni da una cronaca spicciola, destinata a scomparire, e infatti spero di non doverla più cantare, questa canzone [risata]».

MARTEDÌ 11 DICEMBRE
PICCOLO REGIO
LABORATORIO ore 21
ingresso lire 13.000 (€ 6,70)



Carlo Pestelli

Concorso Internazionale di Musica "Marco Fiorindo"
per clarinetto solista

Alessandro Carbonare
presidente della giuria

Concerto d'apertura
19 dicembre 2001 ore 21

Concerto dei vincitori
23 dicembre 2001 ore 21

Concerti e prove aperti al pubblico

Teatro Superga
via Superga, 44 – Nichelino

Per informazioni: tel. 338 24 72 079
e-mail: concorso.fiorindo@tiscalinet.it
www.web.tiscalinet.it/concorsofiorindo

Cogliere le occasioni

Le "occasioni" del titolo sono quelle che si presentano anche per la Stagione 2001-2002 ai destinatari di un'iniziativa che la Divisione Servizi Culturali della Città propone da alcuni anni per favorire l'esperienza della musica dal vivo e che s'intitola appunto *Occasioni d'ascolto*. Si tratta di ingressi gratuiti ai concerti di alcune tra le più note stagioni concertistiche torinesi: Unione Musicale, Orchestra Filarmonica di Torino e Accademia Corale Stefano Tempia; vi sono inoltre *I concerti del pomeriggio* al Teatro Alfieri e, al di fuori dell'ambito della musica classica ma sempre in quello della musica di qualità, la stagione del Folk Club. A chi è riservata la proposta? Innanzi tutto ai giovani, indistintamente fino ai 21 anni e anche oltre tale limite di età se si tratta di studenti del Conservatorio, dei Corsi Civici di Formazione Musicale, dell'indirizzo musicale del DAMS, nonché di ragazzi che aderiscono al programma di volontariato culturale *Giovani per Torino*. E indistintamente anche ai meno giovani, ossia agli ultrasessantenni. L'iniziativa è anche aperta agli utenti dei servizi socioterapeutici gestiti da enti pubblici (o per conto di questi). Indispensabile la prenotazione. I posti disponibili sono distribuiti a rotazione, secondo le modalità qui sotto illustrate. Per ogni richiesta individuale possono essere assegnati un massimo di due posti, purché entrambi utilizzati da persone entranti nelle categorie aventi diritto. Le richieste possono essere effettuate telefonicamente ai seguenti recapiti:

Accademia Corale Stefano Tempia
via del Carmine, 28 – tel. e fax 011 521 42 66
prenotazioni a partire dal lunedì della settimana precedente il concerto
orario: 15.30-18.30 dal lunedì al venerdì

Orchestra Filarmonica di Torino
vicolo San Lorenzo, 1 – tel. 011 43 60 691-43 61 340 – fax 011 43 19 539
prenotazioni a partire dal lunedì della settimana precedente il concerto
orario: 9-13 / 14-19 dal lunedì al venerdì

Teatro Alfieri
piazza Solferino, 4
tel. 011 56 23 800 fax 011 56 23 435
prenotazioni presso la biglietteria
orario: 9-19 da lunedì a domenica

Unione Musicale
piazza Castello, 29
tel. 011 54 45 23-56 69 811
fax 011 53 35 44
prenotazioni nello stesso giorno del concerto
orario: 9.30-18 dal lunedì al venerdì

Un salto in biblioteca

La Biblioteca «Andrea Della Corte» offre ai suoi lettori una disponibilità di circa duecento periodici specializzati, italiani e soprattutto stranieri. Vi si possono trovare le riviste storiche del settore: "Révue de musicologie", pubblicata dalla Société Française de Musicologie (dal 1917), "Musical Quarterly", trimestrale della Oxford University Press (collezione completa dal 1915), "Neue Zeitschrift für Musik", pubblicata da Schott's Söhne di Mainz (dal 1956), "Österreichische Musikzeitschrift" (collezione completa dal 1956), "Rivista italiana di musicologia", dal 1966.
Tutti i numeri arretrati possono essere chiesti in consultazione.
Nella sala lettura, al secondo piano, sono esposti gli ultimi numeri di numerose riviste di cultura musicale generale, "Amadeus", "Suonare News", "Il Giornale della Musica", "Nuova Rivista Musicale Italiana", e altri specializzati in settori più specifici come ad esempio "Computer Music Journal" che si occupa delle ultime novità tecnologiche legate alla produzione musicale, "Contemporary Music Review", panorama completo per i compositori contemporanei, "Syrinx 49", trimestrale di cultura e informazione dell'Accademia Italiana del Flauto, "Il saggiatore musicale", rivista semestrale di musicologia dell'Università degli Studi di Bologna. Anche altri generi musicali, oltre a quello classico, sono ben rappresentati: numerose sono le riviste di jazz ("Musica Jazz"), etnomusicologia ("Ethnomusicology") ed è interessante l'apertura verso la *new age* e la musica celtica ("New Age Musica" e "New Sounds").
Il settore dei periodici necessita di un aggiornamento continuo (non tutte le riviste sono longeve come quelle sopra citate e gli editori propongono spesso nuovi titoli), ma soprattutto di assidui e pazienti controlli. Basta un disguido postale per interrompere la continuità di una serie e, di conseguenza, la completezza di una raccolta, senza contare i frequenti ritardi nell'uscita di molte pubblicazioni. Ma il risultato di questo lavoro è una collezione che ha pochi confronti in Italia. Per il 2002 è previsto un ulteriore incremento all'attuale patrimonio con l'inserimento di nuove pubblicazioni. *(gabriella gallafrio)*

Teatro Alfieri
I concerti del pomeriggio

mercoledì 5 ore 16
Susy Picchio *soprano*
Teobaldo Busso *tenore*
Roberto Cognazzo *pianoforte*
Piccole storie del Piemonte
In occasione verrà presentato il cd *Ël piasì 'd canié* realizzato dalla Regione Piemonte e dall'Associazione Piemonte Danza Musica Teatro

mercoledì 12 ore 16
Massimo Bianchi *pianoforte*
Le sinfonie di Beethoven trascritte da Liszt (*secondo concerto*)

Informazioni: tel. 011 56 23 800

appuntamenti

Conservatorio G. Verdi

martedì 4 ore 21
Accademia Corale Stefano Tempia
Dario De Stefano *violoncello*
Maurizio Barboro *pianoforte*
Musiche di Brahms, Schumann
Informazioni: tel. 011 521 42 66

giovedì 6 ore 21
Cedas – Centro di attività sociali Fiat
Trio Klezmer
Giorgio Zavattaro *voce recitante*
Informazioni: tel. 011 68 66 326/376

venerdì 7 ore 21
Conservatorio - Serate Musicali
Concerto dei vincitori "Borse di studio Società Umanitaria"
Informazioni: tel. 011 88 84 70

martedì 11 ore 21
Accademia Corale Stefano Tempia
The Chicago Gospel Group
Informazioni: tel. 011 521 42 66

venerdì 14 e sabato 15 ore 21
Concerto di Natale della Banda del Corpo di Polizia Municipale
Flavio Bar *direttore*
Prenotazione obbligatoria:
tel. 011 442 64 36/63 50/63 56

lunedì 17 e martedì 18 ore 21
Orchestra Filarmonica di Torino
Orchestra Filarmonica di Torino
Marzio Conti *direttore*
Bruno Canino *pianoforte*
Musiche di Salieri, Beethoven, Mozart
Informazioni: 011 43 60 691-43 61 340

giovedì 20 ore 21
Accademia Corale Stefano Tempia
Filomena Moretti *chitarra*
Musiche di Dowland, Mudarra, Bach, Monti...
Informazioni: tel. 011 521 42 66

venerdì 21 ore 21
Conservatorio - Serate Musicali
CONCERTO DI NATALE
Scuola di Musica da camera di Carlo Bertola
Musiche di Schumann, Beethoven
Informazioni: tel. 011 88 84 70

lunedì 31 ore 19.30
Orchestra Filarmonica di Torino
CONCERTO DI SAN SILVESTRO
Informazioni: 011 43 60 691-43 61 340

Folk Club

sabato 1 ore 21.30
Andy J. Forest Blues Band (USA)

giovedì 6 ore 21.30
Red Wine

venerdì 7 ore 21.30
Liam O'Connor Band (Irlanda)

venerdì 14 ore 21.30
Franco Morone + Irene Mastrangeli

sabato 15 ore 21.30
Sergio Cammariere

giovedì 20 ore 21.30
Peppe Barra

venerdì 21 ore 21.30
Maggie McInness Trio (Scozia)

sabato 22 ore 21.30
Coro di Bajo Dora con Flora McNeil (Scozia)

domenica 23 ore 17
Vizonto (Ungheria)

Folk Club, via Perrone 3 bis
Informazioni: tel. 011 53 76 36

I concerti in programma possono subire variazioni. Si invita pertanto a prendere contatto con gli organizzatori per le opportune verifiche.

Piccolo Regio Puccini

sabato 1 ore 21
Associazione Anno Domini
4° Gospel Jubilee Festival
The Kefas Gospel Choir
Informazioni: tel. 011 94 54 035

domenica 16 ore 16
La Città del Jazz
All That Swing 2001-2002
DEAR MR. COLE!
Nat King Cole e l'arte nell'America degli anni '50
Lil Darling Hot Club
Liliana Di Marco *voce*
Informazioni:
tel. 011 90 49 676-338 96 57 499

venerdì 21 ore 21
Associazione Italiana Parkinsoniani
LA DANZA COME ESPRESSIONE DELLA CULTURA ORIENTALE
Spettacolo di danza a cura degli artisti del Centro Aziza
Informazioni: tel. 011 64 72 994

sabato 22 ore 21.15
Centro Jazz Torino
Blues al Femminile
Alma Whitney & The Whitney Gospel Sisters
Informazioni: tel. 011 88 44 77

ISTITUTO PER I BENI MUSICALI IN PIEMONTE

SBN Musica

Nel numero di giugno-luglio 2001 del nostro mensile abbiamo pubblicato una scheda relativa all'Istituto dei Beni Musicali in Piemonte dove si leggeva delle molteplici attività dell'associazione, particolarmente attiva nell'ambito dell'inventariazione, schedatura e catalogazione del patrimonio bibliografico musicale piemontese. La continua riflessione sulla necessità di avviare in modo sistematico l'attività di censimento e catalogazione dei beni musicali piemontesi, in particolare di quelli che necessitano di provvedimenti tempestivi per la sicurezza e la tutela, ha portato all'elaborazione di un progetto che affrontasse il problema in maniera globale e non solo più limitatamente a iniziative su fondi singoli, archivi, biblioteche. Grazie a un'apposita convenzione con la Regione Piemonte, l'attività ha preso il via nel marzo 1999 con l'organizzazione di un seminario di formazione sull'uso di SBN Musica appositamente creata dall'Istituto Centrale per il Catalogo Unico per la catalogazione del materiale musicale. Parte integrante del progetto è la pubblicazione dei cataloghi dei fondi musicali più significativi.

Presidenza e direzione
tel. 011 30 40 865-31 64 994 fax 011 319 02 77
e-mail: ibmp@inrete.it

Centro di ricerca e documentazione
tel. e fax 0175 46 857
e-mail: ibmpsaluzzo@libero.it

www.ibmp.it

Cartoline dal mondo

a cura di
Filippo Fonsatti

Nome **Marta**

Cognome **Gliozzi**

Nata a **Torino**

Il **13 febbraio 1967**

Diploma in **organo e composizione organistica** nel 1990 al Conservatorio «G. Verdi» di Torino

Luogo di residenza **Quimper, Bretagna, Francia**

Può raccontarci quale percorso ha seguito prima di stabilirsi a Quimper...

«Subito dopo il diploma ho deciso di andare a studiare con Jean Boyer, uno dei più importanti rappresentanti della scuola organistica francese. Così sono arrivata al Conservatorio di Lille, nel Nord della Francia. Due mesi dopo il mio arrivo ho incominciato a lavorare per mantenermi come supplente di *formation musicale* (sorta di solfeggio, analisi e storia della musica tutt'insieme) in Conservatorio. Ovviamente ho dovuto improvvisare un po' poiché non conoscevo ancora bene il sistema ma mi ha aiutato molto il fatto di non avere problemi con la lingua (sono bilingue dall'età di cinque anni). A Lille ne ho approfittato anche per studiare clavicembalo e canto; ho fatto parte di diverse formazioni di musica da camera, orchestre e ensemble vocali.

In cinque anni di vita musicale ricca e appassionante, ho fatto tantissime esperienze interessanti, concerti, incontri e... ho conosciuto Hervé Lesvenan, organista e compositore bretone, che è diventato mio marito. Ci siamo poi trasferiti con i nostri due bimbi Simon e Oriann a Quimper, in Bretagna, dove Hervé ha preso la cattedra di composizione e io quella di organo, pianoforte e musica da camera a Douarnenez, piccolo porto sull'Atlantico».

Quindi è stato semplice l'inserimento professionale in Francia? Più che in Italia, sembrerebbe...

«Per quanto riguarda la vita di musicista e concertista, sono convinta del motto *«nemo propheta in patria»*: sono ormai undici anni che vivo in Francia e non ho mai smesso di suonare come solista e in ensemble, cosa che riuscivo a fare molto difficilmente in Italia, dato anche l'ambiente organistico un po' chiuso».

Come si fa ad accedere all'insegnamento nei Conservatori francesi?

«Occorre innanzitutto avere la *Médaille d'or*, corrispondente al nostro diploma, dopo di che ci si può perfezionare per due o tre anni. Il *Diplôme d'Etat* e il *Certificat d'aptitudes* sono diplomi che si ottengono grazie a un concorso nazionale e permettono l'inserimento in una graduatoria che i Conservatori possono consultare. Una volta ottenuto questo diploma (a cui ci si può presentare "da privatisti" o con una preparazione universitaria di due anni) si propone la propria candidatura a diversi istituti. Se si ottiene la cattedra bisogna ancora passare un altro concorso, il *Concours pour la fonction publique territoriale* quindi si diventa *stagiaire* per un anno e poi professore di ruolo. Insomma, il percorso è abbastanza lungo, ma una volta che è fatto si può scegliere la città dove andare a insegnare (se ovviamente la cattedra è disponibile). Io così ho fatto. A differenza dell'Italia poi, in Francia ci sono moltissimi Conservatori e Scuole di musica municipali per cui se si hanno i diplomi in tasca, si può trovare lavoro abbastanza facilmente».

La vita musicale a Quimper, che sta un po' ai margini dello Stato Francese, è vivace?

«Quando sono venuta ad abitare qui a Quimper dopo gli anni "fiamminghi" temevo il vuoto culturale ma in realtà l'ambiente musicale è ancora più stimolante che a Lille perché qui la gente è avida di musica, cultura e spettacolo ed è quindi possibile realizzare progetti anche abbastanza ambiziosi. L'unico inconveniente è che bisogna veramente rimboccarsi le maniche e provocare gli incontri».

Può fare un bilancio della sua carriera?

«In sei anni ho potuto non solo fare concerti in mezza Francia, ma anche formare un trio di voci e organo, collaborare con un coro da camera (Aquilonia) e come solista o al basso continuo con un'orchestra di musica barocca (Collegium Orpheus), dirigere una classe di organo e ottenere che il Conservatorio in cui insegno comprasse un vero organo per le lezioni... Attualmente preparo una tournée con l'Ensemble Ars'ys che nel corso del 2002 toccherà vari teatri nazionali francesi e un disco con il medesimo ensemble. Direi che il bilancio è più che positivo».

Voglia di tornare?

«Ho sempre una piccola nostalgia dell'Italia, del sole, del calore umano, dei profumi e dei colori. Mi mancano anche gli amici e la famiglia. Sono rimasta molto attaccata alla mia città e regolarmente vengo "in pellegrinaggio" almeno una volta all'anno. Mi piacerebbe tornare a lavorare due o tre anni in Italia, ma non so ancora se e come potrò realizzare questo progetto...».